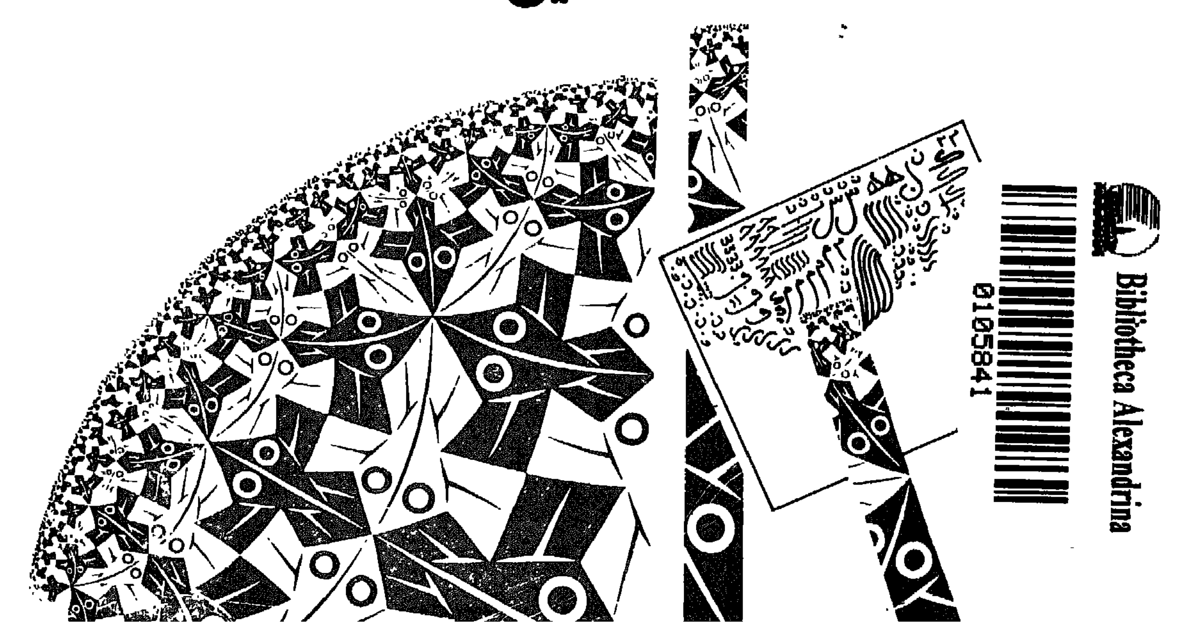


د. ماجدة حمّود

النقد الأدبي الفلسطيني

في الشتات



النقد الأدبي الفلسطيني في الشتات



مؤسسة عيبال للدراسات والنشر

IBAL Publishing institution LTD

Tel: 455242, 455904 Telefax: 455569

Telex: 6517 IBAL CY P.O.BOX:9558

70, Makarios Ave. No 401

Cyprus-Nicosia

عدد النسخ (٢٠٠٠)

الطبعة الأولى - ١٩٩٢

الاشراف الفني

النقد الادبي الفلسطيني في الشتات

الإهداء

إلى من علمني القناعة ونأى بي عن توافه الحياة، وبث في الطموح إلى العلم.

كنت الكتاب الأول الذي قرأت في صفحاته معنى الحياة، معنى التضحية والكفاح والعطاء.

علمتني الكثير وأنت لا تحمل شهادة.

وأعطيتني الكثير وأنت الفقير

بكفي أنك أعطيتني الحرية وعلمتني كيف تكون مسؤولية.

وفرت لي الأمان والهدوء ونسيت راحتك.

ومنحتني أختاً هي على صورتك.

فهي الوفاء حين يتجسد في صورة إنسان.

إليك يا أبي

إليك يا وفاء

عملي المتواضع هذا.

بسم الله الرحمن الرحيم

النقد العربي الفلسطيني

إن من يتابع اليوم النقد العربي الحديث، يلاحظ أن حركة النقد الفلسطيني تشكل جزءاً هاماً وحيوياً فيه، ومع ذلك فقد ظلت هذه الحركة مجهولة لدى القارىء العربي، بل نجد كثيراً ما التبست هوية رجالها لدى بعض المثقفين العرب، فنسبوا إلى الأقطار التي يقيمون فيها (د. إحسان عباس إلى لبنان، جبرا إبراهيم جبرا إلى العراق، د. حسام الخطيب إلى سورية . . .)

ومن البديهي أنه ليس المقصود بحديثنا عن الهوية الفلسطينية لهؤلاء النقاد مسخ هويتهم العربيةأو التأكيد على إقليميتهم، وإنما القصد أن نظهر كيف تجاوز النقاد الفلسطينيون معاناتهم، بعد أن اجتثوا من جذورهم، وشردوا في أصقاع عدة، فأصبحوا أكثر الناس رغبة في القضاء على الظروف التي أدت إلى النكبة والشتات، لذلك نجدهم صوتاً متميزاً في مجال النقد العربي أثر في الساحة الثقافية العربية وتأثر بها.

وقد حاولت هذه الدراسة أن تتابع حركة النقد الفلسطيني في الشتات، ولم تتابع هذه الحركة في الأرض المحتلة، نظراً لوجود دراستين تتناولان النقد في فلسطين (قبل النكبة وبعدها) الأولى: هي «حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين» للدكتور هاشم ياغي.

والثانية: هي «حركة النقد الأدبي في فلسطين المحتلة» للدكتور عبد الحليم عبد اللطيف فهو

الـذي حاول أن يكمـل مـا بـدأه الـدكتـور يـاغي فـرصـد الفـترة التي تـلي نكسـة حـزيـران حتى عام (١٩٧٦).

ومع ذلك حاولتُ، في التمهيد، ربط النقد الفلسطيني في الشتات بجذوره داخـل فلسطين، بعد أن عرفت بالنقاد الفلسطينيين وبالظروف الصعبة التي عانوا منها بسبب الشتات.

ونظراً لضرورات منهجية فقد تمّ فصل القسم النظري في الباب الأول عن القسم التـطبيقي في القسم الثاني، فمثل هذا الفصل يتيح لنا الاطلاع على الأسس النقدية والمفـاهيم النظريـة، ومن ثم يمكن متـابعة هـذه الأسس والمفاهيم أثنـاء التطبيق، ومتـابعة أهم القضـايا النقـدية التي شغلت حركة النقد الفلسطيني.

وقد قسم الباب الأول إلى أربعة فصول، كان الفصل الأول لتحديد مفهوم النقد الأدبي لدى النقاد الفلسطينيين، ما هي طبيعته وحدوده ومهمته؟ وفي الفصل الثاني تابعت مفهـوم الأدب لديهم والعملية الابداعية.

أما الفصل الثالث فقد قدمت فيه جانبا مهما من نشاطهم النقـدي وهو التعـريف بالأجنـاس الأدبية، خاصة تلك الأجناس الوافدة على الأدب العربي (القصة، المسرحية)

وقد شمل مصطلح القصة في هذه الدراسة (الرواية، القصة، القصة القصيرة) كما تابعت في الفصل ذاته أهم الاتجاهات الأدبية التي تعّرض لها النقاد (كلاسية، رومنتية، رمزية، واقعية...)

أما الفصل الرابع فقد خصص لأهم القضايا النقدية التي اهتموا بها: قضية الحداثة، قضيـة الالتزام، قضية التراث.

وقد كان الجـانب التطبيقي هـو المجال الحيـوي لحركـة النقاد الفلسـطينيين لهـذا خصص له الباب الثاني، تحدث الفصل الأول عن نقد الشعر، ونقد القصة والمسرحية.

وفي أثناء تتبع النواحي النظرية والتطبيقيـة والمنهجية، كـان هناك سؤال هـام وحيوي يـطرح نفسه باستمرار: هل شكـل هؤلاء النقاد، رغم شتـاتهم، تياراً متجـانساً؟ ومـا مساهمـاتهم في إطار النقد العربي؟ فشكل الباب الثالث جواباً عن هذين السؤالين.

وشـأن كل دراسـة جديـدة، لم يكن الطريق ممهـداً أمامي، فقـد عـانيت من تـوزع مصـادر البحث، بسبب تشتت النقاد الفلسطينيين في أقطار عـربية وغـربية، بـالإضافـة إلى توزع كثـير من الإنتاج النقدي في الصحف والمجلات، مما أدى إلى صعوبة في الحصول عليها.

ومن الصعوبات التي يمكن أن يعانيها المرء في مثل هذه الدراسة عدم توفر مراجع عربية كافية في مجال نقد النقد، إذ مازالت الدراسات العربية في هذا المجال في بداياتها.

أخيـراً يمكن الادعاء بـأن هذه الـدراسة حـاولت رصد الجـوانب الهامـة في الحركـة النقديـة الفلسطينية في الشتات تقريباً كما وقفت عند أبرز أعلامها من النقاد دون أن تنسى ذكر أهم مـا قدمـه الدارسون من إسهامات ولكن لا تستطيع الادعاء بأنها قدمت رصداً شاملاً ودقيقاً لكل الإسهامات

النقدية الموزعة في الشتات، وخاصة في العالم الغربي (عيسى بلاطة، إدوارد سعيد، سلمى الخضراء الجيوسي، أفنان القاسم) كما لا يمكن الادعاء بأن معظم النتائج التي توصلت إليها نهائية، ولاسيما أنها تناولت نقاداً معاصرين مازال معظمهم يمارس النقد ويطور منهجه النقدي لذلك يمكن أن تكون هذه الدراسة مجرد بداية تفتح الأفق أمام دراسات مستقبلية قد تكون أغنى وأفضل.

لا بد في الختام أن أشكر كل من مدّ يد العون إلى هذا البحث سواء بالمادة النقدية أم بالتوجيهات وبالحوار.

تمهيد:

آ ـ النقاد الفلسطينيون وظروف الشتات :

إن الشتات يعني البعثرة، اقتلاع الإنسان الفلسطيني من جذوره ليعيش بعيداً عن تلك الجذور، وأحياناً بعيداً عن أهله، يعاني التمزق والألم بعد أن فقد كل شيء تقريباً.

وقد شكلت الأقطار العربية القريبة من فلسطين (سوريا، لبنان، الأردن) نواة الشتات الفلسطيني كما توزع قسم منهم في البلاد العربية الأخرى، بل الأجنبية أيضاً، لذلك سنجد أكثر النقاد الفلسطينيين يتمركزون في هذه الأقطار (د. إحسان عباس، د. عبد الرحمن ياغي، د. حسام الخطيب، يوسف اليوسف)، غير أننا وجدنا قسماً من النقاد وإن كان ضئيلاً يستقر اليوم في أوروبا (أفنان القاسم في فرنسا) أو في أمريكا (إدوارد سعيد، عيسى بلاطة)، وهذان الأخيران كتبا باللغة الإنكليزية لذلك لن نتمكن من دراستها، سنتابع فقط من كتب باللغة العربية والفرنسية (د. فيصل دراج، د. محمود موعد).

وقد توزع معظم الفلسطينيين، في المخيمات على أطراف المدن، ومازال قسم من النقاد يعيش في المخيم (يوسف اليوسف، د. فيصل دراج، د. محمود موعد).

ولم يتلق الفلسطينيون من السلطات العربية معاملة واحدة، فالأردن تبنت سياسة دمج الضفتين الغربية والشرقية، ورفضت إعطاء الفلسطينيين هوية خاصة بهم فأصبحوا مواطنين أردنيين.

اما في لبنان، فلم يعامل الفلسطينيون معاملة الأجانب ولا معاملة المواطنين، فقد منعوا من دخول الجيش والإدارات العامة، لأن هناك خوفاً من احتمال الإخلال بالتوازن الطائفي في لبنان (أي تهديد السيطرة المارونية)، وفيما بعد كان هناك خوف من عمليات الرد التي تقوم بها اسرائيل بسبب النشاط الفدائي، ورغم ذلك كله تم منحهم هوية خاصة بهم.

أما في سوريا، أكثر البلدان تأثراً بفكرة القومية العربية، فقد أعطي الفلسطينيون حقوقاً مساوية بحقوق المواطنين السوريين، وفي الوقت نفسه حافظوا على هويتهم الخاصة.

وعلى هذا الأساس تنوعت الأنظمة والتأثيرات، التي تعرض لها الفلسطينيون، ويكاد يكون الاضطهاد السياسي والتمزق الاجتماعي والنفسي والهامشية الاقتصادية من أهم سماتها. (١)

وكان التعليم وسيلة الخلاص الوحيدة لديهم لتغيير هذه الظروف الصعبة، لذلك قدم الفلسطينيون كل تضحية ممكنة من أجل أن يتابع أبناؤهم تحصيلهم العلمي إذ كان العلم وسيلة التفوق الوحيدة المتاحة لهم في شتاتهم هذا. والحقيقة أن فلسطين كانت تتقدم على كثير من البلاد العربية في التعليم، ويكفي أن ننوه هنا إلى الكلية العربية في القدس، فهي لا تقبل إلا الطالب المتفوق، والتي يحصل الطالب فيها الشهادة الثانوية (المترك)، ثم شهادة (الإنترمبديت) وهي نصف المرحلة الجامعية، تتيح للطالب التخصص في الأدبين العربي والغربي وكذلك التاريخ والفلسفة، وبهذه الشهادة يستطيع الطالب بعد التخرج أن يعمل في مجال التدريس. (٢) وقد تخرج من هذه الكلية كل من (د. إحسان عباس، جبرا ابراهيم جبرا، د. محمد يوسف نجم، د. عبد الرحمن ياغي...). ولم تحل النكبة، رغم آلامها دون إتمام تعليمهم العالي (ماعدا جبرا الذي أرسل حوالي ١٩٣٨، في بعثة دراسية إلى انكلترة وذلك بعد تخرجه من الكلية العربية (١٩٣٨). فنجد هؤلاء النقاد قد أتموا دراستهم العليا في مصر، في فترة الخمسينات تقريباً، حيث كانت تمور بالأفكار الاشتراكية والقومية، خاصة بعد نجاح ثورة تموز ١٩٥٢ ومما لا شك فيه أنهم تأثروا بهذا الجو، ولكن التأثير الأكبر كان لمعاناتهم الخاصة بسبب النكبة، لقد رأوا وطناً ينهار وشعباً يذبح ويشرد، دونما سبب سوى ضعفه وتخلفه، رأوا خيانة الأخوة الذين ادعوا إنقاذهم (الملك عبد الله)، كما رأوا ضعفهم وخذلانهم، لذلك نجدهم حين توزعوا في البلاد العربية كانوا من الرواد الذين حملوا شعلة التغيير والتجديد في الأدب والحياة معاً، د. إحسان عباس في السودان، ثم لبنان، ثم الأردن، د. محمد يوسف نجم في لبنان والسعودية، د. عبد الرحمن ياغي في لبنان ثم في الأردن (وهو يحمل الجنسية الأردنية)، د. هاشم ياغي ليبيا ثم الأردن (وهو كذلك يحمل الجنسية الأردنية).

أما الناقد جبرا ابراهيم جبرا فقد عاد في أواخر (١٩٤٨) إلى العراق، حيث عدد الفلسطينيين قليل، ولكنه لمس فيها أرضاً خصبة، مكنته من ممارسة عشقه للتغيير والتجديد مع مجموعة من الشباب العراقيين المتفتحين (بلند الحيدري، جواد سليم، شاكر حسن، بدر شاكر السياب، عبد الملك نوري. . .) وبذلك أصبح جبرا جزءاً هاماً من الحركة الثقافية العراقية، وكان عضواً بارزاً في جماعة «بغداد للفن الحديث» (٣) والتي كان هاجسها الرئيسي الربط بين المعاصرة والمحلية، وهو لم يقوقع نشاطه الثقافي في هذا الإطار الإقليمي، بل نجده يسافر أحياناً إلى لبنان خاصة في الصيف، وفي معظم الأحيان يشارك عن طريق المراسلة، في المجلات، وخاصة في مجلة «شعر»، صحيح أنه استقر في مكان واحد (العراق) إلا أنه حاول أن يسمع صوته كل الأقطار العربية عن طريق مراسلة قطر (لبنان) يعد من أنشط الأقطار في المجال الثقافي وفي توزيع الإنتاج الثقافي إلى الأقطار العربية الأخرى.

أما في سوريا فقد استقر الناقد د. حسام الخطيب، حيث تميزت، أثر النكبة، بطغيان الفكر القومي فيها وتعدد الأحزاب (حزب البعث العربي الاشتراكي، الحزب الشيوعي، الحزب القومي السوري. . .) لكن جميع هذه الأحزاب تقريباً، جعلت قضية تحرير فلسطين في مقدمة مبادئها، لذلك انتمى د. حسام الخطيب إلى إحداها (حزب البعث العربي الاشتراكي)، وبعد إتمام تحصيله الجامعي، مارس مهنة التدريس فترة من الزمن، ثم سافر إلى إنكلترا ليتم دراسته العليا هناك، ليعود أستاذاً في جامعة دمشق.

أما الناقد يوسف اليوسف فقد عاش فترة في لبنان ثم استقر في دمشق، منصرفاً إلى التدريس في مدارسها، بعد إنهاء المرحلة الجامعية، ولم نجده يحاول الحصول على الألقاب العلمية، وإنما تابع تثقيف نفسه بنفسه، ليحصل على ثقافة تغنيه عن كل لقب، وقد ساعدته دمشق بمكتباتها العامة القديمة (الظاهرية) منها والأجنبية (الأمريكية) ومما أغنى حياته إلى جانب الثقافة ممارسته للعمل الفدائي في وقت مبكر (١٩٥٧)(٤).

أما د. فيصل دراج فيكاد يكون الناقد الوحيد الذي أتم دراسته العليا في فرنسة، (أكثر النقاد الفلسطينيين يتقنون اللغة الإنكليزية). ثم تنقل بين لبنان وسوريا ليستقر اليوم في دمشق.

لقد عاش معظم هؤلاء النقاد في طفولتهم في فلسطين، وربما شبابهم المبكر (جبرا ابراهيم جبرا، د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم، د. هاشم ياغي، د. عبد الرحمن ياغي). ونجد بعضهم قد مارس التدريس في مدارسها (د. إحسان عباس، د. هاشم ياغي، د. عبد الرحمن ياغي).

لا شك أن لكل جيل معاناته الخاصة، ولكن ذلك الجيل الذي ترعرع في فلسطين، وعمل فيها، ربما كان أكثر معاناة من وطأة الشتات وشعوراً بفداحة الخسارة، غير أنهم يشتركون جميعاً في تحدي ظروفهم الصعبة بالعلم، ومن المعروف أن التحدي يشحذ العقل، ويدفعه إلى إيجاد حلول

لواقع مترد، ومما ساعدهم في مهمتهم هذه أن معظم أقطار الشتات، كانت تتطلع إلى تغير الظروف التي أدت للنكبة.

لقد توقفنا هنا عند النقاد البارزين، لأننا استطعنا التعرف إلى حد ما على حياتهم سواء عن طريق المراسلة الشخصية، أو اللقاءات الصحفية التي عثرنا عليها، أو اللقاءات الشخصية، أما بقية النقاد فلم تتوفر لدينا معلومات عنهم، وهذا لن يعني على الإطلاق إهمال إنتاجهم النقدي، فهذا الإنتاج يشكل جزءاً هاماً من مسيرة النقد الفلسطيني، كما سنرى فيما بعد.

الآن قبل أن نتعرف على حركة النقد الفلسطيني في مجاليه النظري والتطبيقي، لا بد أن نصل هذا النقد بجذوره قبل النكبة.

ب ـ النقد الفلسطيني قبل النكبة:

لم تخل الساحة الثقافية في فلسطين (قبل النكبة ١٩٤٨) من نشاط نقدي وإن كان قد بدا لنا في القرن التاسع عشر، عصر الظلم والانحطاط، ضعيفاً متردياً كحال الأدب في ذلك الوقت، فقد كان النقد وقفاً على مدح المؤلفين والإشادة بكتبهم، كما يلاحظ د. عبد الرحمن ياغي، «وكان ذلك التقريظ صورة من صور الفتنة والإعجاب، وتلمساً بسيطاً لدواعي تلك الفترة، وأقرب ما يكون، إلى التبرير منه إلى التعليل»[٥] وهو تبرير بسيط ساذج يكاد يخلو من أسس جمالية أو علمية أو ذوقية، ومن رجال هذه المرحلة» الشيخ عباس الخماش، يوسف النبهاني أبو السعود المقدسي»[٦].

في بداية القرن العشرين، مع بدء ظهور الطبقة المتوسطة، التي غالباً ما تحمل عبء الثقافة على كاهلها، ومع زيادة الاتصال مع الغرب، سواء عن طريق حملاته الاستعمارية أو التبشيرية، أو عن طريق البعثات الدراسية المرسلة إليه، حدثت قفزة في مجال النقد الأدبي على يد روحي الخالدي في كتابه «علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوكو» الذي أصدره عام (١٩٠٤). وقد أعلن فيه عن ضرورة الاطلاع على آداب الغرب من أجل تطور الأدب والنقد «فلا يكمل علم الأدب للمتبحر فيه إلا بعد أن ينظر في آداب الأمم الأخرى المتمدنة، ولو نظرة عامة يطلع فيها على مجمل تاريخ أدبهم وعلى بعض ما ترجم من مؤلفات المشاهير من كتبهم فيقف على ما عندهم من سعة الفكر وسمو الإدراك وبلاغة المعاني، ويعرف أساليبهم في النظم والنثر وتصرفهم في الكلام، ويميز بين المتقدمين والمتأخرين منهم»[٧] فهي دعوة صريحة للأدب العربي ليأخذ من الأدب الغربي ما يدفعه نحو التطور والكمال، إنها دعوة للحداثة والتجديد، ورفض لمقولة التقليديين البلاغة محصورة في اللغة العربية، فهي «لا تختص باللسان العربي وحده، وكلما ارتقت الأمة في سلم الحضارة كان لسانها أبلغ وأدبها أوسع وأكمل. . .»[٨].

لم تقتصر دعوة التجديد عنده على الأدب، بل امتدت إلى النقد الأدبي، بين كيف «يحتل المقام الأسمى بين علوم الأدب وللإفرنج عناية زائدة به. وجرائدهم تنشر فيه المقالات الضافية، ولجريدة

الطان محرر ماهر في الانتقاد الأدبي وهو غاستون ديشان»[9].

فهذه دعوة للاهتمام بالنقد الأدبي كما يفعل الغربيون على صفحات جرائدهم.

إذن نستطيع أن نعد روحي الخالدي في كتابه هذا صوتاً مبكراً للحداثة، ليس على مستوى النقد الفلسطيني فحسب، ولكن على مستوى النقد العربي، لم يكتف بالدعوة إليها بل لجأ إلى التعريف بمقوماتها، وخاصة تلك الفنون التي لم يسمع بها العرب من قبل، كالرواية والمسرحية، بل لجأ أيضاً للتعريف بتلك المذاهب التي انتظم تحت لوائها أدب الغرب، (كلاسية، رومنتية، طبيعية) وقد ركز جهوده على الرومنتية، ورائدها فكتور هوكو، مبيناً وجهها الثوري بما فيه من جوانب إيجابية: كالدعوة إلى الحرية والثورة على القواعد والجمود، وأعاد الاعتبار إلى المضمون والعاطفة في الأدب، هذه الثورة كان العرب آنذاك بأمس الحاجة إليها. «فالطريقة الرومانية أزالت تلك الأساليب المعينة المحدودة التي من شأنها أن تمنع الشاعر من أن يتصرف بفكره واختياره كما أنها أزالت عن السبك والإنشاء هاتيك العوائد الاستبدادية التي من شأنها أن تصفي إلهامات الشاعر وترفع منها الغرابة، فبتغييرها أساليب الفنون والقواعد والذوق واللغة والعروض، وضعت الأدب في قالب غير معين وساقت أدباء العصر الجديد للتحري بكل حرية عن أساليب وقواعد جديدة.»[10]. فالرومنتية (الرومانية) دعوة إلى حرية فكر الأديب وأسلوبه، ونبذ للقواعد والأساليب التقليدية، وهكذا استطاع أن يعيد الاعتبار إلى المضمون الذي هضم حقه في الأدب العربي سنين طويلة..

وقد لاحظ الخالدي في وقت مبكر علاقة الحرية بالأدب، فربط بين ازدهار الأدب وتمتع البلاد بالحرية «فكلما اتسع نطاق الحرية بالدولة إتسع معه نطاق الأدب في العربية وزادت فصاحة هذا اللسان وبلاغته، وكلما زاد الاستبداد تقيدت عقول الأدباء بالسلاسل وصاروا ينطقون بما يوافق الزمان والمشرب لا بما يشعرون به ويعلمونه ويرونه»[11].

هذه ملاحظة هامة وجريئة في الوقت نفسه، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار جو الاستبداد والكبت الذي كان يعيشه العالم العربي في ظل العثمانيين.

كما بين كيف تخطى الإفرنج قواعد الشعر، وكيف أن الشاعر العربي لا يمكن أن يفلح إلا في أبيات محدودة «حيث ضيق على الشعراء وألزموا باتباع القواعد التي تخطاها شعر الإفرنج»[12] وبين كيف تجاوز شعراء الغرب الشعر إلى النثر المرسل، كفكتور هوكو في آخر أيامه، وإميل زولا.

وهنا يوضح للعرب، الأمة التي تعطي الشعر أعلى مكانة، أن الأمم المتمدنة بدأت تهتم بالنثر أكثر من الشعر.

وقد فتح كتابه هذا آفاقاً جديدة، لم يعرفها دارس الأدب العربي من قبل، في مجال الأدب المقارن بل اعتبر الخالدي سواء من حيث السبق الزمني أم من حيث السبق العلمي، رائد الأدب العربي المقارن ورائداً في استعمال مصطلح علم الأدب «متأثراً بالاتجاه الفرنسي في نهاية القرن

التاسع عشر (تين وبوف) وهذا لم يعرفه القارىء العربي، في ذلك الوقت، الذي اعتاد أن يخضع الأدب للذوق والعاطفة، ونجده في كتابه هذا قد اعتمد على المقابلة والمقارنة القائمة على التأثر والتأثير، وهو يشير بشكل عام إلى ما اقتبسه الافرنج عن العرب من الأدب والشعر، كما يشير بشكل خاص إلى ما كان لهوكو من دور في عملية اقتباس الفرنجة لآداب العرب، ولم يكن الخالدي من أولئك الكتاب المتحمسين المعصوبي العينين الذين يعتقدون أن اتجاه التأثير الأدبي ينبغي أن يظل دائماً منطلقاً من الأدب العربي، بل كان يعتقد أن التجربة الغربية وتجربة الشاعر هوكو بوجه خاص كفيلة أن تغني الأدب العربي الحديث، وأن تعطيه أنفاساً جديدة.

وهذا كله مما يجعل الخالدي في مصاف الطليعة العربية المجددة فكراً وأسلوباً في مطلع القرن العشرين[١٣].

ورغم ذلك كله لم يستطع الخالدي التخلص من سمات التأليف في عصره، وعلى الأخص من ظاهرة الاستطراد في التأليف، فنجده ينتقل من موضوع لآخر، فمثلاً حين يتحدث عن اتهام الأكاديمية لفكتور هوكو بسرقة قصيدة كان قد عرضها على لجنة التحكيم، يجد الخالدي مناسبة للحديث عن تهمة الحريري بالسرقة في مقاماته، ثم يتحدث عن نفيه بل عن عاداته القبيحة.

ومع ذلك فقد كان الخالدي ثمرة من ثمرات اللقاء بالعالم الغربي، الذي عاش فيه سنوات طويلة فبدأ تأثره بالغرب «أعمق من تأثر المهجريين الذين كانوا في وقته . . . وفي حين كان النقد العربي الحديث في مطلع القرن العشرين يكتفي بالمطالبة بالجديد دون أن يبين عن أفكار متبلورة جاء الخالدي يحمل بعض هذه الأفكار»[١٤].

وفي فترة ما قبل النكبة هذه، كان جبرا ابراهيم جبرا ما يزال في بدايته الرومنتية (الأدبية)، عاشقاً للأدب الانكليزي الرومنتي، مطلعاً على النقد ليستطيع فهم ذلك الأدب بشكل أفضل، لذلك نجد لديه «الميل الجارف الرومنسي إلى الميتافيزيقية في الفن، إلى روحانية مبهمة القائمة المتصلة بما هو وراء الطبيعة، وما قول جبرا عن العالم الظاهر المخالف لعالم الحقيقة إلا ترجمة لهذا الاتجاه الرومنسي الميتافيزيقي»[١٥]. لكننا لم نجد له في هذه الفترة سوى، بعض أعمال إبداعية في القصة.

كما أننا لا نستطيع أن نقبل قول د. هاشم ياغي في كون معظم النقاد الفلسطينيين في هذه المرحلة رومنتيين، وان نقاد التيار الواقعي أقل عدداً «وذلك اتساقاً مع التطور الاجتماعي الذي كانت تمر به فلسطين، وهو التطور الذي كان يجعل الكتاب الليبراليين الرومانسيين من الطبقة المتوسطة أكثر عدداً من الذين تأثروا بالاتجاه اليساري في هذه الطبقة نفسها»[١٦].

هنا نسي د. هاشم ياغي مسألة هامة وهي تنوع الثقافة الأجنبية التي تعرض لها الناقد الفلسطيني ولا سيما الثقافة الروسية الواقعية التي نجدها واضحة عند كل من خليل بيدس ونجاتي صدقي، ولعل نشاطهما في مجال الترجمة والتعريب من اللغة الروسية إلى اللغة العربية قد أفاد أيضاً

في تكوين رؤية نقدية واقعية .

ولا بد أن نذكر هنا أن د . هاشم ياغي قد وضع تحت لـواء الرومنتيـة عدداً من النقـاد الذين هم أقرب للواقعية (خليل بيدس) أو الكلاسية الجديدة (اسعـاف النشاشيبي ، خليـل السكاكيني ، أحمد شاكر الكرمي) .

وقد ظهر المنهـج الواقعي في النقـد الفلسطيني في وقت مبكـر ، وربما سبق البلدان العـربية في هذا المجال ، وكان لانشاء مجلة «النفائس العصرية» ١٩٠٨ - ١٩٢٣ على يد خليل بيدس أكـبر دور في رسـوخ الواقعيـة ، ولعل للمـآسي التي عـانى منهـا الشعب العـربي الفلسـطيني من جـراء تـآلب الاستعمار العالمي والصهيوني ضده دوراً هاماً في بزوغ المنهج الـواقعي في وقت مبكر سـواء في الأدب أم في النقد ، وفي الابتعاد عن المدرسة الرمزية ، ومناهضة نظريـة الفن للفن ، فها هـو ذا الناقـد عبد الله مخلص يوضح رأيه في هذه المدرسة التي «تقوم على روحانية غـامضة وإبهـام مضلل ، وتبدو هـذه النظرية في عدم اتصالها بالحيـاة ، وبعدهـا عن المعقول المحسـوس ، جعلت من الأدباء آلهـة صغاراً يقدمون عروضاً من الأوهام ، ويحيطون أجواءهم بغيوم من الأضاليل والشذوذ ، وتزيـد في شعوذتهم وتكسبهم تهيب السحـرة في أنظار العـامة ، فـأنت تقرأ لهم القصيـدة أو القطعـة أو القصـة من أول واجباتك أن تسلم بمـا فيها ، وليس لـك أن تسأل هـل مثلت هذه القصـة آلامنا ، وهـل عبرت عن آمالنا ، وهل فيها قيادة لنـا نحن البائسين إلى مـا فيه تغيـير لحالتنـا التعسة ، إن فعلت ذلـك فلست بالقارىء الفنان»[١٧] .

إذن سبب رفضـه الرمـزية هـو الابتعاد عن الحيـاة والاغراق في الـوهـم والشعوذة ، فـالقصة عندئذ لا تمثل آمال الناس وآلامهم ، ولا يكون لها دور فاعل في إنارة الـطريق أمامهم من أجـل تغيير حياتهم نحو الأفضل ، وللأسباب ذاتها التي عرضها عبد الله مخلص نجد نـاقداً واقعيـاً آخر (نجـاتي صدقي) رأى الرمزية عرضاً يصيب الأدب ، فدعا إلى ضرورة الأدب الهادف وأنه «لا يقوم لنا قائمة إلا متى طرحنا عن عاتقنا رداء التصوف والخيال ، وأخذنا بتلابيب المادية القويـة ، والبيان الشـديد الآسر ، فالمادية تظهر الحقائق وتحفز إلى الكفاح ، ومن كـافح عـاش»[١٨] . وهو في المقـال ذاته يبـين رفضه إلزام الأديب السير في طريق المـادية «لا يحق لأحـد أن يملي عـلى الكاتب أو الفنـان الخطة التي عليـه أن يسلكها» . فـالأديب يختار هـذا الطريق بكـامـل إرادتـه ، دون ضغط أو تـوجيـه من قبـل الآخرين ، وبذلك يقوم أدبه «على الوقائع المحسوسة ويستمد مادته من الحياة المحيطة ، ويتطلب من الأديب أن يغادر صومعته وينزل إلى معترك الحياة الاجتـماعية ويبحث عن أبـطاله أو عن أهـدافه في القصـور الشامخـة وفي الأكواخ الحقـيرة ، في أسواق المـدن الصاخبـة ، وفي أزقـة القـرى الـوادعـة ، والأديب المادي ينكر على كل من يقول بأن الأدب ما هو إلا ألهية ، وجد ليقتـل الأديب سأمـه فيتسلّى به كما يشاء غير مكترث لآراء الناس أو احتفالهم به ، وينكر أيضاً عـلى الأديب قولـه أنه كتب لنفسـه وأرضى وجدانه فقط ، أو أنه كتب للفن ليس إلا»[١٩] .

إنها دعوة صريحة للواقعية ونبذ للفردية، وهو لا يكتفي بهذه الدعوة، بل نجده ينير طريقها أمام الأديب، فهي ليست واقعية ضيقة محصورة بطبقة محددة بل تمتد من القصور الشامخة إلى الأكواخ الحقيرة، وبهذا لا يكون الفن ألهية يزجي بها فراغه، بل يقدم من أجل الناس، والهدف منه إفادة المجموع لا إرضاء الذات فقط، ولهذا عليه أن يختار لغة يفهمها الناس، فحين يلقي الشاعر قصيدة لا يفهمها أحد «فالذنب ذنبه وليس ذنب الناس، ليكلم الناس باللغة التي يفهمونها ويحسونها فيجد عند ذلك الجميع يتغذون من مقالاته»[٢٠].

. فالواقعية لا تعني نقل الحياة وهمومها إلى عالم الأدب فحسب، بل أيضاً تعني اختيار لغة الحياة اللغة التي يفهمها الناس كلهم، وإن فشل الأديب في ذلك، فهذا يعني أنه لم ينضج بعد ولم يبلغ مرحلة الواقعية، هذا الانتباه المبكر لأهمية اللغة القريبة من أذهان الناس، وجدناه أيضاً عند خليل السكاكيني (١٩٢٥)، «إذا كنتم أيها السادة إنما تكتبون للخاصة فلا حاجة إلى هذا التفسير، بل لا حاجة إلى كل ما تكتبون، إذا كنتم تكتبون للعامة فكلفوا خاطركم غير مأمورين واكتبوا ولكم الأجر»[٢١].

ويجب ألا يتبادر للذهن أنها دعوة للعامية، فمن المعروف عن الأستاذ السكاكيني حرصه على اللغة وتمسكه بسلامتها، بل رفض دخول العامية إلى الأدب.

وجدير بالملاحظة أن الناقد الفلسطيني قد تجاوز مفاهيم زمنه في النقد ـ كما رأينا سابقاً ـ وقد تقيده مفاهيم ضيقة، كما حصل مع نجاتي صدقي حين اشترط «أن يكون الوصف على أسس طبيعية حقيقية»[٢٢] فهذا فهم محدود للوصف، ونفي لدور الخيال فيه، مع أنه يشكل الوصف ويغنيه ولكننا يجب ألّا ننسى الفترة المبكرة التي صدر فيها هذا القول (١٩٣٨).

وفي رأينا، قد يكون تجاوز الناقد الفلسطيني للقواعد وللمفاهيم المرعية في زمانه أكثر من تقيده بها، فلو أخذنا تعريف الأدب عند روحي الخالدي (١٩٠٢)، نجده يتجاوز مفاهيم النقاد التقليديين في عصره، ويضم للأدب إضافة للشعر «الأغاني والروايات والقصص وضروب الأمثال والحكم والنوادر والحكايات والمقامات . . .»[٢٣]، وهو يرفض أيضاً أن يكون الأصل في الأدب هو اللفظ كما شاع في عصره والعصور المظلمة السابقة «فالأصل في الكلام للمعاني لا للألفاظ، لأن اللفظ قالب أو ظرف للمعنى يتخذه المتكلم أو الكاتب لسبك ما يصوره في نفسه ويشكله في قلبه من المعاني فينتقل بذلك مقصوده للسامع أو القارىء حتى يعلمه أنه يشاهده . . . فالاقتدار على الابانة عن المعاني الكامنة في النفوس يسمى الفصاحة و«البيان» لأن المتكلم يفصح عما في ضميره ويبيّنه بكلمات عذبة سلسلة وبعبارات جلية خفيفة على القلب واللسان»[٢٤].

وهكذا يلاحظ المرء أن الفصاحة لم تعد محصورة في الألفاظ، وأخذت الألفاظ مكانها الحقيقي في بيان المعنى، والناقد لم يهملها من أجل المعنى بل نجده يذكر الصفات التي يجب توافرها فيها «عذبة» «سلسلة» «خفيفة». وبذلك تكون اللفظة عنده تابعة للمعنى، وليس المعنى تابعاً للفظة

كما حصل في عصور الانحطاط، والتي شاع فيها التكلف واستمر إلى بداية القرن العشرين يخبرنا بذلك الناقد نفسه «فالتكلف في زماننا لتقليد الانشاء العالي نفسه، ونظم قصيدة ثامنة للمعلقات السبع أو سجع مقامات ثالثة لمقامات الحريري والهمذاني ليست فيه كبير فائدة ما دام الأصل في الكلام للمعاني، والمقصور من المعاني إظهار أسرار هذا الكون الذي نصبح ونمسي ونحن غافلون عن كثير من حقائقه . . . فهذه المعاني البليغة العالية ينبغي لأدباء العصر سبكها في السهل الممتنع من الكلام الفصيح بغير تهافت منهم على الكلمات اللغوية والمحسنات اللفظية من جناس وطباق وقراءة الكلام طرداً وعكساً»[٢٥].

وبذلك كله يتجاوز الخالدي مفاهيم التكلف والعناية بالشكل على حساب المضمون الشائع في زمانه، وهو يبين لأدباء عصره ضرورة العناية «بالمعاني البليغة»، دون أن ينسى اللفظ وضرورة فصاحته، الأمر الذي لا يعني مطلقاً العناية بالمحسنات البديعية.

وقد تابع هذا المنهج خليل السكاكيني، فألح في معظم إنتاجه النقدي وغير النقدي على الأصالة فحارب التقليد والتكلف والحشو، وإن بدا تقليدياً في تعريفه للشعر، يميل إلى التسطح والتعميم و تقدير النزعات الفردية في غيبة من التعليل الدقيق والتحليل المتأني[٢٦].

كما شارك أحمد شاكر الكرمي في الدعوة إلى الأدب الصحيح الخالي من الزخارف اللفظية، وخاصة بعد أن أصدر مجلة «الميزان» التي «أراد لها ما أراده أصحاب الديوان في مصر ولكن دون خصومه . . .»[٢٧] وكذلك هاجم ظاهرة النظم في الشعر، ودعا إلى ضرورة توافر الشاعرية في الشعر «فهي تخلق خلقاً ولا تصنع صنعاً، ولأجل دفع خطر أولئك الذين يزعمون أن الشعر لا يحتاج لسوى الوزن والقافية فقط، فرق أهل الأدب بين الشعر والنظم، وقالوا ليس كل منظوم شعراً، ليطهروا حرم الشعر من رجس الوازنين، وقد أصابوا في ذلك كل الاصابة، فكم رأينا أناساً يجيدون النظم ولا يخرجون فيه عن سنن العروض وقواعده ولكنهم أبعد الخلق عن الشعر»[٢٨].

لا شك أن سيادة النظامين في عصره دفعه لهذا القول، ليبين للناس بأن ليس كل نظم بشعر، وأن اتباع القواعد العروضية واللغوية فقط لا يصنع ا لشاعر، لأنه بذلك يبتعد عن الخلق والابداع، ويدور في فلك الجمود والتقليد.

وكذلك نجده في النقد التطبيقي ينتقد كثرة المترادفات، وكثرة الحشو من الألفاظ عند أحمد فارس الشدياق في كتابه «الساق على الساق . . .» ويمتدح عدم التكلف وإرسال المعاني عند المازني في كتابه «حصاد الهشيم» لذلك كله كان النقد عنده «ثورة يثيرها أحرار الكتاب على عيوب الأدب ونقائصه، ولكنها ثورة نقية طاهرة لا تسفك فيها الدماء ولا تزهق الأرواح»[٢٩] فهو حرب على الأدب السخيف، يدعو إلى إصلاحه، يمنع أدباء السوء والتفاهة من بث سمومهم بل نجده قد دعا هؤلاء الأدباء بالغربان، وطالب النقاد بالقضاء عليهم «وما الذي يخرس تلك الغربان المشؤومة غير صولة النقاد».

فهو استمرار لنهج الخالدي وبيدس وصدقي في الحداثة والتجديد، ولكنه لم يحمل ثورة هؤلاء ولا حماستهم، فقد أراد لمذهبه المعايشة السلمية على حد قول د. عبد الرحمن ياغي.

وكما أن النقاد الفلسطينيين رفضوا الأساليب الشائعة في عصرهم، ودعوا إلى أساليب جديدة فإننا نجدهم دعوا كذلك إلى فنون جديدة، بل نجدهم مارسوها أيضاً، خليل بيدس مثلاً ينشيء في وقت مبكر مجلة تعنى بالقصة هي مجلة «النفائس العصرية» والتي صدر العدد الأول منها (١٩٠٨) وتوقفت عن الصدور عام (١٩٢٣)، وكذلك كتب لمجموعته القصصية (مسارح الأذهان) مقدمة نقدية هامة (كتبها ١٩٢٤)، عرّف فيها الرواية، وبيّن المكانة العظيمة التي تحتلها عند الأمم، وشرح دورها في بناء المجتمع الحديث «لا يجهل أحد ما للروايات من الشأن الخطير والمقام الرفيع بين سائر كتب الأدب عند جميع الأمم، فهي أعظم أركان المدنية وأثبتها أثراً في الأخلاق والعادات وأعظمها عاملاً في البناء والهدم، لأن فيها تمثيلاً لمظاهر الحياة وصورها من خير وشر وفضيلة ورذيلة، وعدل وجور، وصدق وكذب ووفاء وغدر، إخلاص ورياء، وهناء وشقاء، وفيها وصف أحوال الأمم، وعبر الزمان، وحوادث الحب والغرام، والحرب والسلام وما يتخلل ذلك كله من عفة وأمانة وغدر وخيانة... فأصبحت فناً من أجمل فنون الأدب، موضوعه الانسان في حياته الاجتماعية والعمرانية والخلقية»(٣٠). نلمح هنا حماسته الكبيرة لهذا الفن الجديد، الأمر الذي دفعه إلى شيء من المبالغة في جعل الرواية أعظم أركان المدنية، ولعل القصد من هذا جذب اهتمام الناس، خاصة بعد أن رأينا تركيزه على الجانب النفعي منها، فهي تساهم في بناء الانسان حين تؤثر في أخلاقه، وهي صورة أخرى للحياة، بما تزخر من حوادث وعوالم وأخلاق، وهي صورة للانسان تتمحور حوله، وبعد أن يقدم هذه الجوانب المشوقة نجده يعدها أجمل الفنون.

وهو في زحمة حماسته لهذا الفن نجده يغفل عن التعريف بالجوانب الفنية في الرواية، بل حين يرغب في ذكر الجوانب الفنية، يعود فينظر إليها من منظار موضوعي لا فني «والرواية الحقيقية الفنية هي التي ترمي إلى المغازي الحكمية أو الأغراض الأدبية، إلى تمجيد الفضائل والتنديد بالرذائل، إلى تهذيب الأخلاق وتنوير العقول وتنقية القلوب وإصلاح السيرة»(٣١).

إنه منظار واقعي، يرى فيه الرواية الهادفة، يحملها مسؤولية بناء الانسان قبل كل شيء وهو وإن لم يهتم كثيراً بالناحية الفنية لهذا الفن الجديد، إلا أنه مهد الطريق الجديد أمام الروائي وذكر سبل النجاح فيه، والتفت قليلاً إلى ذكر قوة التصوير وبراعة الوصف، ناسياً أثناء ذلك مقومات أساسية للرواية. غير أننا قد نكون مسرفين في هذا القول، لأن من غير الجائز أن نحكم على عمله هذا بمفاهيم عصرنا، ونغفل عن مفاهيم عصره، فننسى بذلك تجاوزه لعصره، وتقدمه على معاصريه أي دوره كرائد لهذا الفن، لنملي عليه ما وصلنا إليه بعد سنين طويلة من التطور في الأدب والنقد. يكفي أنه حاول أن يكشف النقاب عن هذا الفن، مبيناً شروط نجاح الروائي: «فالروائي إن لم يعاشر العامة ويدرس أحوالهم، أو لم يكن منهم ويعيش بينهم، أو تكن فيه قوة التصور ومهارة

التصوير وبراعة الوصف، ولم تكن فيه النظرة الأدبية الصادقة إلى كل حادث والارتياح التام بل الكلف التام ببحثه، وإن لم يسر بعمله على الدوام إلى الأمام، إلى أعلى درجات الكمال، ولم يكاشفه الالهام والوحي والنبوة فليس بروائي عبقري، وهو إن لم يقرأ مئات الروايات و مئات التواريخ، ولم يطلع على حوادث الكون، ويلج كل مجتمع ويدرك معنى الحياة وأسرارها وأساليبها، وينتزع غرض روايته من حوادث الحياة وطبيعة الانسان، ويجعلها منطبقة على الحقيقة والواقع فليس بروائي متفنن.

وهو - إن لم يكن نبياً - يرى ببصيرته ما لا يراه غيره، وإن لم يكن شاعراً يحلق في سماء الخيال ولم يكن عالماً اجتماعياً يعلم الأحوال ويطّلع على كل شأن من الشؤون - فليس بروائي ماهر فالروائي الحقيقي العبقري المتفنن هو من عاش للفن، وكتب للفن ومات في سبيل الفن»[٣٢]. إنها دعوة لالتزام الفنان بالطبقة الكادحة، فالشرط الأول لتفوق الروائي أن يعيش بينها، فيكون منها وتكون منه، ثم تأتي المهارة الفنية في الوصف والتصوير، وهو يشترط أيضاً الصدق والحب أثناء العمل، ومحاولة التطور الدائم، وهو لا ينسى أن ينصح الروائي بضرورة الثقافة العامة والروائية في آن واحد. ويدعوه إلى أن يكون حساساً ذا رؤية عميقة ودقيقة للأمور، فيختلف بذلك عمن حوله من البشر كنبي، وهو في وقت واحد الشاعر الذي يحلق بخياله بعيداً، وهو عالم المجتمع الذي ينظر حوله ليعرف كل شيء، فالروائي لابد له من أن يجمع بين الخيال والواقع، هذا الكلام يبدو لنا مناقضاً لقوله السابق إن على الروائي «أن ينتزع غرض روايته من حوادث الحياة وطبيعة الانسان ويجعلها منطبقة على الحقيقة والواقع»، هنا يلغي دور الخيال عند الروائي، ويجعله ينقل حرفية الواقع إلى الرواية، وهذا يتنافى مع الفن، ويناقض ذاته، أما كلامه عن ضرورة الالهام والوحي والنبوة «فهو يناقض دعوته للواقعية. هذا التناقض لا بد منه - في رأينا - ولا سيما أن الكاتب يؤسس لفن جديد، يكاد يكون غريباً عن بيئته، فلا عجب إن حدث بعض الخلل فلكل بداية أخطاؤها، يكفي أنه لم يقف عند التعريف بهذا الفن بل مارسه أيضاً، (كنجاتي صدقي) قد يخطىء وقد يعوزه المصطلح الدقيق المعبر. فنلاحظ أنه أطلق اسم الرواية على القصة القصيرة ولكنه استطاع أن يقدم صورة مشرقة لهذا الفن، حين أسند له مثل هذا الدور الكبير: بناء الانسان والحضارة.

ربما كان من المبالغة أن نطلق صفة النقاد على الأسماء السابقة، ولكن وجود رؤية نقدية واضحة لديهم دفعنا لهذه التسمية، مع أن فئة منهم ركزت جهودها على الكتابة الابداعية خاصة في فن القصة، (نجاتي صدقي خليل بيدس) فعرفت من خلالها لا من خلال نشاطها النقدي ولكننا في الحقيقة لا نستطيع أن نقلل من أهمية ما قدموه لنا في هذا المجال، ولا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار الفترة الزمنية المبكرة، يكفي أنهم فتحوا أبواب الحداثة في الفن بعد أن مهدوا طريقها بأنفسهم، وحددوا أركانها أمام أدباء الوطن العربي، جاعلين من الأدب الحديث ممثلاً للحياة العقلية والاجتماعية والروحية، ها هو مثلاً د. اسحاق موسى الحسيني (١٩٣٢) يوضح هذه الأركان:

«الركن الأول: اكتشاف التراث العربي القديم وتبني إحيائه، حتى يكون عهد الاحياء أساساً راسخاً يرتكز عليه الانتاج الجديد. والركن الثاني: اللغة والمفردات العربية بحيث نتمكن من وصف ما تقع عليه عيوننا كل يوم في مختلف نواحي الحياة. والركن الثالث: الثقافة الحديثة الواسعة القائمة على الاتصال بأحدث النظريات العلمية، لأن الأدب الحديث خال إلى حد كبير من الفكر العميق والنظر الدقيق والانسجام الفني»[٣٣].

يكفي أنهم عرّفوا بالمذهب الواقعي والرومنتية بوجهها الثوري لا الهروبي، في وقت غرق فيه معظم الكتاب والشعراء بعالم اللفظ والشكل.

هنا لا بد من التأكيد على أن هذا التطور النقدي ما كان له أن يحدث لولا الاتصال بالعالم الغربي (روحي الخالدي، فرنسا، نجاتي صدقي، (موسكو)، د. اسحق موسى الحسيني (لندن).

أما فيما يتعلق بالنقد التطبيقي في تلك الفترة، فقد بقي متأخراً عن النقد النظري، باعتقادنا وهذا أمر طبيعي نظراً لأن المفاهيم الحديثة لم ترسخ أقدامها بعد، فغلب عليه المراجعة الصحفية السريعة، أو الوقوف عند ميزة أساسية لدى الشاعر أو الكاتب، أحمد شاكر الكرمي، خير مثال على ذلك.

وأخيراً لا بد أن يذكر المرء أن معظم النشاط النقدي قبل النكبة كان قد تجلى في الصحف المحلية والعربية.

تمهيد:

آ ـ النقاد الفلسطينيون وظروف الشتات
ب ـ النقد الفلسطيني قبل النكبة

(١) روز ماري صايغ: الفلاحون الفلسطينيون من الاقتلاع إلى الثورة، ترجمة خالد عايد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص ١٣٦ ـ ١٣٧، باختصار.

(٢) حصلت على هذه المعلومات عن الكلية العربية، بفضل رسالة شخصية بتاريخ ٨٦/٣/٣ من د. عبد الرحمن ياغي.

(٣) جبرا ابراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط ١ ١٩٧٩ ص ١٣ ـ ١٣١ بتصرف.

(٤) يوسف اليوسف: حوار أجراه ابراهيم الجرادي، مجلة الموقف الأدبي، عدد ١٣١ آذار ١٩٨٢، ص ١٤٢.

(٥) د. عبد الرحمن ياغي: حياة الأدب الفلسطيني، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط ٢ ١٩٨١ ص ٥٢٥.

(٦) عبد الحليم عبد اللطيف زهدي: حركة النقد الفلسطيني في فلسطين المحتلة بعد الخامس من حزيران (١٩٦٣ ـ ١٩٧٦) رسالة دكتوراه مخطوطة باشراف د. أسعد علي ص ١٨.

(٧) روحي الخالدي: علم الأدب عند العرب والافرنج وفكتور هوكو، تقديم د. حسام الخطيب، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، دمشق، ط ٤، ١٩٨٢.

(٨) المصدر السابق ص ٦١.

(٩) المصدر السابق ص ٧٩.

(١٠) المصدر السابق ص ١٨٨ ـ ١٨٩.

(١١) المصدر السابق ص ٩٣.

(١٢) المصدر السابق ص ٧٦.

(١٣) المصدر السابق: المقدمة بقلم د. حسام الخطيب، باختصار ص ١٣، ١٧.

(١٤) الموسوعة الفلسطينية، ج ١، ط ١، دمشق ١٩٨٤ ص ١٣٤.

(١٥) د. هاشم ياغي: حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين ـ معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٥ ـ ص ١٣٢.

(١٦) المصدر السابق ص ١٤١.

(١٧) المصدر السابق: ص ١٥٠، عن مجلة الطليعة، السنة الثانية، العدد الأول، آذار، سنة ١٩٣٦.

(١٨) المصدر السابق: ص ١٧٣، عن مجلة الآمالي اللبنانية، العدد (٤)، ٢٣/٩٩/١٩٣٨.

(١٩) المصدر السابق ص ١٦٩.

(٢٠) المصدر السابق ص ١٧٢.

(٢١) خليل السكاكيني: مطالعات في اللغة والأدب، مطبعة الايتام الاسلامية. القدس (١٩٢٥) ص ١٧٥.

(٢٢) د. هاشم ياغي، حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، ص ١٧٢، عن مجلة الأمالي البيروتية، العدد الرابع، سنة ١٩٣٨ .

(٢٣) روحي الخالدي: علم الأدب عند الافرنج والعرب وفكتور هوكو، ص ٦٠ .

(٢٤) المصدر السابق ص ٦٠ .

(٢٥) المصدر السابق ص ٦٣ .

(٢٦) د. هاشم ياغي: حركة النقد الأدبي الحديث في فلطسين ص ٦٦ ـ ٦٧ بتصرف .

(٢٧) د. عبد الرحمن ياغي: حياة الأدب الفلطسيني ص ٥٥٣ .

(٢٨) جمع عبد الكريم الكرمي: أحمد شاكر الكرمي، وزارة الثقافة والارشاد القومي، نشر وتوزيع مكتبة أطلس، بدون تاريخ، ص ١٣٥ .

(٢٩) المصدر السابق ص ١١٩ .

(٣٠) خليل بيدس: مسارح الأذهان، (المقدمة)، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين الأمانة العامة، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص ١٠ .

(٣١) المصدر السابق ص ١٢ .

(٣٢) المصدر السابق ص ١١ .

(٣٣) د. عبد الرحمن ياغي: حياة الأدب الفلسطيني ص ٥٧٣، (والجدير بالذكر أن د. ياغي لم يذكر اسم المصدر الذي أخذ منه هذا القول) .

الباب الأول :

الاهتمامات الأساسية للنقد النظري عند النقاد الفلسطينيين

الفصل الأول :

مفهوم النقد الأدبي

طبيعته وحدوده :

أولاً : تعريف النقد .

ثانياً : مهمة النقد .

ثالثاً : من هو الناقد ؟

رابعاً : حدود النقد .

الفصل الأول :

مفهوم النقد الأدبي طبيعته وحدوده

أولاً : تعريف النقد :

يجدر بنا في البداية أن نرى كيف نظر النقاد الفلسطينيون إلى الفعالية النقدية . طبيعتها ، حدودها ، مهمتها .

طبيعة النقد : النقد الأدبي كما يقول الناقد الخطيب هو : « فعالية فكرية ذوقية ، نستطيع بواسطتها فهم المسائل الأدبية وتفسير الأعمال الأدبية ، وتحليلها ، وإصدار الأحكام المناسبة بشأنها »[1] فالنقد لديه نشاط موضوعي ذاتي في آن واحد ، يجمع الشرح والتعليل والتقويم معاً بالإضافة إلى فهم الأجناس الأدبية عن طريق وصفها والحديث عن نشأتها وتطورها .

وتختلف النظرة إلى الفعالية النقدية حسب الرؤية الفكرية للناقد ، فالدكتور إحسان عباس يرى في النقد« فعالية بينية ، وسطية ، (أي) فعالية بين فعاليتين أو منطقتين ، فهو الحلقة التي تتوسط بين الأدب والجمهور ، وهو يستمد من الثقافات المختلفة ليسلط الأضواء الكاشفة على المادة الأدبية أي هو حلقة تتوسط بين الثقافات المعرفية وفنون الأدب ، وهو منطقة تطغى من جهة على العلم ، ومن جهة أخرى على الفن ، وهو قائم بين اعتبارات موضوعية وأخرى ذاتية وهكذا ،

ولذلك كان بحكم موقعه قابلاً للتأثر والتوجيه ، منفعلاً أكثر منه فـاعلاً ، وإذا لم يستطع أن يحفظ التوازن الضروري بين المنطقتين الواقعتين على حدّيه تورّط في الخطأ أو الإخفاق ، ولـذلك كـان ـ حتى في توجهه لـلأدب ـ مظنّـة هذا التـورط ، فكم من نظريـة نقديـة وضعت موضـع التطبيق ثم اتضح أنها كانت خاطئة أو مؤقتة الفائدة مع مرور الأيام »[٢] .

إن هذه النظرية الوسطية تحمي الناقد من الوقوع في النظرة الأحادية للنقد ، فهـو حين يـرى فيه نشاطاً فكرياً وسطياً ينقل الأدب إلى جمهوره ، فلا يجعله مستقـلاً ولا تابعـاً ، وهو يعلن ضرورة أن يتسلح الناقد بالثقافات المختلفة ، ويجمع بين الذاتية والموضوعيـة ، ويبيّن أن تعـرض النقد إلى تيارات مختلفة يجعله منفعـلاً أكثر منـه فاعـلاً ، فنبه النـاقد إلى خـطورة طغيان هـذه التيارات عـلى النقـد ، التي تعني طغيان الموضوعيـة وإهمال الـرؤية الـذاتيّة للفن ولهـذا دعا إلى ضرورة التـوازن بينهما ، الأمر الذي يؤدي إلى توازن الفعالية النقدية .

أما عند الناقد يوسف اليوسف فقد رجحت كفة الذاتية لـديه خـاصة في نقـد الشعر « ويـوم تصير الآلات المحايدة الموضوعية تكتب الشعر سوف يصير النقد موضوعياً ، بل سوف تتكفل الآلة نفسها بنقد الشعر ، أما ما دام الناقد إنساناً وليس آلة ، مـا دام فؤاداً مترعـاً بالأشـواق ، وبالعشق بالحرارة ، بالانفعال الثر الأهيف بكل ما يصنع الروح البشري ، فإن الناقد لا بد له أن يكـون ذاتياً بل فردياً ، إلى حد بعيـد ، إلى حد نسبي بـالطبـع . »[٣]، إلا أنه سرعـان ما استـدرك في المقابلة نفسها ، وأعلن أنه « لا يمكن التضحية بالموضوعية على مذبح الذاتية ، وإلا دخلنـا في عماء الـذات المجرد الخاوي في بعض الأحيان » .

ويتضح لنا الميل إلى الذاتية عند النـاقد جـبرا ابراهيم جـبرا ، ربما بسبب انغماسه في ممـارسة الأدب ، إذ كتب الرواية والشعر ، مما أثر في بروزها لديه ، فها هـو ذا يخبرنـا « منذ بـدأت الكتابـة وجدت أن حياتي محور لا أستطيع الغنى عنه لما أريد أن أبتدعه من شخصيات وأحداث في أقاصيصي أو رواياتي ، أو فيما أكتب من الشعر أو حتى النقد »[٤]. فهذه الذاتية ليست خالصـة ما دام يبلور في رواياته ونقده « الوعي ، دورة الحياة ـ فردياً وجماعياً ـ دوران الأفلاك والأزمان وكيف يحقق الإنسان العربي تكامله الذاتي وصيرورته ؟ . . . »[٥].

إذن فالاتجاه نحو موضوعية النقد يكاد يطغى على الذاتية عند الناقد الفلسطيني ، سواء أكان ذا اتجـاه ماركسي (د . فيصـل دراج) ، أم لم يكن (د . إحسـان عبـاس) ، الذي يقـول « ما دام للأدب قيم وما دامت له غاية يسعى إليها ، فإن « الموضـوعية » أداة لا بـد منها في النـظر إليها ، إذا أحسنّا فهمها واستخدامها ، ذلك لأن هذه الموضوعيـة هي الوسيلة لاخـتراق هذا الـركام من الكم إلى النـوع ، هي القدرة عـلى التحليل والتعليـل ، وعلى إبـراز القيم الكامنـة التي تفـوت التـذوق العابر ، هي النظرة التي توجد القاسم بين الفئات المتفـاوتة في أذواقهـا وثقافـاتها ، وهي الـرجحان الذي يخفف من غلواء الانطبـاعية الـذاتية في مجـالي الإعجاب المـطلق والذم المـطلق وهي الكشف

البصير عن الخصائص المميزة . »(٦) .

بما أن للأدب عناصر غير ذاتية كالقيم التي يحملها والغاية التي يسعى إليها إذن لا بد من الموضوعية من أجل الحكم عليه ، بشرط أن نحسن فهم تلك الموضوعية واستخدامها ، فهي الأداة التي تساعدنا على التمييز بين الغث والسمين ، لاعتمادها على الفعاليات العقلية من تحليل وتعليل وتعمق ، وبذلك يمكن لها أن تقرب بين الفئات المتفاوتة في الذوق والثقافة فتخفف من حدة الانطباعية الذاتية ، فلا نجد قدحاً مطلقاً ، ولا ذماً مطلقاً ، بل بحثاً علمياً ، إلى حد ما ، يعنى بإبراز خصائص العمل الإيجابية والسلبية .

والنقد عند د . فيصل دراج هو « ممارسة نظرية تنزع إلى المعرفة العلمية . » ويرى ضرورة « سحب النقد من دائرة اللاهوت إلى دائرة المعرفة ، يقصي كل ذات ويهتك كل نية ، ويجتث كل معيار يقوم على العواطف والأخلاق الساذجة ، فالنقد لا يستقيم في هذيان العاطفة ، بل في حدود المعرفة الموضوعية . »(٧)، وربما كان لتفرغه في نقد الرواية دون الشعر أثر في رؤيته الموضوعية هذه ، ومهما يكن فإن هذه الدعوة لنفي الذاتية مبالغ فيها في ظني على عادة الماركسيين وهنا يلتقي د . دراج مع نزيه أبو نضال الذي تصبح الدراسة النقدية ، لديه تشريحية ، يجري عليها الناقد أبحاثه العقلية الباردة ، ليتمكن بعد ذلك من إصدار حكم نقدي موضوعي شامل للعمل الفني ، لا أن يقدم حكماً انطباعياً تجري تغطيته عادة بتجريدات عامة من الاصطلاحات التعبيرات الصالحة للاستعمال في جميع المناسبات .

ولكن هل يستطيع الناقد أن يقوم بأبحاث عقلية باردة ؟ وهل يكون حكمه النقدي شاملاً ؟ وهل الحكم الذاتي (الانطباعي) تجريدات عامة من الإصطلاحات صالحة لكل المناسبات ؟ أو العكس هو الصحيح فكثيراً ما نلاحظ أن الموضوعية هي التي قد تكون معتمدة على أبحاث عقلية باردة ، أقرب في أحكامها ولغتها إلى التجريدات العامة الصالحة لكل مناسبة .

هذا الإلحاح على الموضوعية لن يكون غريباً على ناقد يعتمد الفكر الماركسي الذي يعلي من شأن العلم الموجه لخدمة الشعب وإنكار الذات ما أمكن ، ولكن الغريب أن نجد هذا الإلحاح على الموضوعية عند شاعر كيوسف الخطيب ، فهو يرى أن الدقة في مفهوم أية دراسة لا بد أن « تستلزم عقلاً بارداً منفصلاً عن الموضوع ، يمكنه أن يتناول حتى عناصر المأساة الإنسانية بمثل الحياد الذي يتناول به أشلاء ضفدعة في قاعة التشريح . »(٨) ، غير أن هذه الغرابة سرعان ما تزول حين نعرف أن الشاعر والناقد يعيش مأساة وطنية قومية يسيطر عليه الإحساس بضرورة تجاوزها ، وطبعاً هذا التجاوز لن يكون بالدوران حول الذات ، ولن يكون بسكب العواطف والمجاملات ، في الأدب والنقد على السواء ، إنما سيكون باستخدام العقل ومعاييره في كل نشاط إنساني .

ثانياً : مهمة النقد :

لقد تحول النقد لمواجهة كل أمر سلبي وهزيمته إن أمكن ، وتكريس الإيجابية في الحياة ، فالنقد عند د . دراج « أساس تقدم العلم على المستوى النظري ، والنقد أساس الثورة على المستوى السياسي ، وكل مراوحة أو جمود سياسيين يرتبطان بمراوحة وجمود في مستوى النظر والنظرية . »[٩]، وهو في مجال الأدب مداخلة معرفية « تسعى إلى تقييم وتصحيح الأدب من حيث هو علاقة في جملة العلاقات الاجتماعية ، أي مداخلة تحاول الفعل في الحقل الاجتماعي ، أو في حقل معين من هذا المجال . . . »[١٠]. نجد هنا التركيز على دور النقد الفاعل في الحياة ، الذي يساهم في عملية تغيير الواقع ، ورفع لواء الحرية والكرامة الإنسانية وكل هذا لن يكون إلا بتحويل الممارسة النقدية إلى حوار ، حتى الممارسة الأدبية في رأي د . دراج « لا يمكن أن تستوي إلا على قاعدة حوارية ، يتحدث فيها المستقبل والمرسل ، ويقرأ كل منهما الآخر وينقده ، وفي هذه الحالة ، فإن النقد لا يبقى ذماً أو مدحاً ، وإنما يصبح عنصراً فاعلاً حقيقياً في تطور حياتنا الثقافية والسياسية . »[١١]، فيساهم بإنتاج معرفة جديدة ، والحوار لن يكون فاعلاً إلا حين ينحصر بالمفاهيم ويبتعد عن العلاقات الشخصية ، ويهتم بالقارىء قبل كل شيء ، فيعالج اهتماماته ، أمانيه ، ومخاوفه ، وبذلك يتحول النقد لديه إلى ممارسة سياسية نضالية تسعى لتحرير الإنسان العربي أولاً ، ومن ثم ممارسة تعنى بالجوانب الفنية . ونجد النقد أيضاً عند إدوارد سعيد « قوة إيجابية ملتزمة بجانب دفع الظلم وتطور نوعية الحياة الإنسانية »[١٢]، وهذا التطور لن يكون برفض كل قيم المجتمع ، بل بالحفاظ على كل قيمة جيدة ، ورفض كل رديء لا يناسب العصر .

وهكذا فقضية النقد ، ليست قضية أدبية فقط بل هي « قضية اجتماعية تتصل بالمرحلة التاريخية . »(١٣) ، على حد قول د . الخطيب .

وقد وجدنا من يبالغ في دور النقد والأدب ، فيجعله سبباً لهزيمة حزيران ، وقد وضح لنا الناقد جبرا أنه من السخف ، ولا سيما في العالم العربي الذي عرفناه منذ / ١٩٤٨ / أن يقرن النتاج الأدبي بعملية عسكرية ، فقد كان الأدباء شعراء كانوا أو قصاصين أو نقاداً « أصواتاً في برية شاسعة ، لا يسمعها إلا أصحابها ، كانوا لعشرين سنة مريرة ، بمثابرة وإلحاح ، يبدعون الرموز وينبشون الأساطير التي تعينهم في خلق هوية جديدة ، ونفسية جديدة ، لخلق إنسان عربي جديد ، يتغلغل في كنه مأساته ليستطيع أن يتجاوزها إلى الحياة التي ليس ثمة حياة غيرها تستحق التسمية ، لقد راحوا سنة اثر سنة ، يؤكدون على القوى الكامنة التي تستطيع الصعود والانبعاث والميلاد الجديد ، لقد بدؤوا وما لديهم من وسيلة إلا الكلمة ، عملية التغيير في مجتمع لم يعتد التفكير التحليلي ، في مجتمع سكوني كان معظمه في ذلك الحين راكداً في سبات عثماني ، وكان لا بد لهم أن يبدؤوا هذا التغيير في أنفسهم ، في حين كان الآخرون يرونهم خارجين شاذين ، لأنهم يأتونهم

برؤيا ترفض الخمول النفسي والذهني . »[١٤].

لقد كان دور النقد لديه هو دور الفكر في المجتمع لذا كان معظم الأدباء والنقاد رواد الفكر التمردي على الدوام ، نشروا الفكر العلمي في مجتمع يغفو على السحر والشعوذة ، وأناروا طريق الحداثة والبعث بالكلمة البناءه ، ولكن هل أثرت هذه الكلمة فأزالت ركام التخلف وحققت المجتمع التقدمي ؟ .

بما أن الكلمة لا تملك أداة التنفيذ الفعلية ، فقد ظلت صرخة في واد ، وبقيت « عاجزة عن أن تحرك يحس الناقد كما يحس أي مفكر آخر ، أن دوره في المجتمع - على مستوى المشاركة الفعلية - هامشي أو كالهامشي . ويكاد النقد من بين جميع صنوف الفكر وميادينه أن يكون أشدها حساسية ، وأكثرها استشعاراً لهذه الهامشية ، بحكم تعامله مع التيارات الفكرية الأخرى من ناحية ، ومع الأدب من ناحية أخرى ، فحين تصبح تلك التيارات الفكرية ويصبح الأدب نفسه في موقع الهامش ، ويصبح النقد الأدبي هامشياً ثانوياً ، أو هامشاً لهامشيات متعددة ، فيفقد المدد الذي يعينه على التبلور والتميز ، بل يفقد أسباب وجوده . »[١٥]، لأنه يصبح فعالية مجدبة بسبب مجتمع مازال يرى في الفكر عالماً طفيلياً يسير وراء الفعل ، ولا يسير الفعل وراءه ، فهامشية الفكر تعني إذن هامشية النقد الذي هو جزء لا يتجزأ من الفكر ، فلا يمكن أن يكون ذا فاعلية في مجتمعه فيما لو انسلخ عن الفعاليات الأخرى وهكذا « تصبح الكتابة - الرؤيا - متداخلة فاعلة في الصراع الذي ينشد الحرية ويغدو الموقف والمكتوب علاقة محددة تساعف علاقات وتساندها علاقات أي يقف التساند والتساعف في مركز الصراع الاجتماعي »[١٦]، فالتعاون بين النقد والفعاليات الأخرى أساس النجاح لأن الكلمة مهما كانت ثورية تبقى مكتوفة الأيدي ، ما لم تساندها القوى الثورية والديمقراطية ، كما تبقى باهتة ما لم تعش تاريخها بأزماته من أجل المساهمة في عناصر أخرى في إيجاد حل لها .

وعلى الناقد كما يقول جبرا ابراهيم جبرا ، أن يجعل العمل المنقود ذا مغزى لعصره ، مغزى إنسانياً « مرتبطاً بالتجربة الإنسانية ، مطهراً للنفس ، أو مؤدباً إياها ، ثم فارجاً عنها الأزمة ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ، قد يكون في هذا المغزى دلالة على الاستجابة الدهشة لفعالية الحياة »[١٧]فالتركيز على الاستجابة للحياة قوة لا يستهان بها ، تجعل الإنسان أفضل ، خاصة بعد أن تزوّده بتجارب حياتية سواء كانت مفرحة أم مؤلمة ، لأنها تزيده صلابة في مواجهة مصاعب الحياة ، وتطهر نفسه من المخاوف والضعف ، وهذا ما يذكرنا بنظرية التطهير عند أرسطو التي استفاد منها جبرا وبذلك يستطيع الناقد أن يقدم للقارىء تجارب الآخرين عبر إبداعاتهم الأدبية ، فيغني حياته ويساعده في بناء شخصيته ، وبناء الحضارة الإنسانية بشكل عام . فالحياة عند جبرا « تقفر وتنحط بدون إقامة الصلة بين نوعي التجربة (الذاتية والعامة) والخطر الأكبر في كل أمة هو إقامة الحاجز بينهما ، وهكذا يكون الانغلاق فردياً واجتماعياً ، امنع التواصل التجربوي بأية حجة

كانت بين الأفراد أو بين المجتمعات تسدل الظلام على الحياة »[١٨].

إن استيعاب التجارب الإنسانية في الأدب من قبل النقد ، ثم نقلها إلى القارىء يخلق تواصلاً بين الأدب والنقد من جهة ، وبين الأدب والإنسان من جهة أخرى ، والحقيقة أن عملية التواصل هذه قد تتم أحياناً بدون تدخل النقد ، خاصة في مجال فن السيرة ، والذي يعد من أقدر الفنون على تجسيد التجارب الإنسانية ، وخلق تواصل حميمي بين القارىء والأدب « الأشخاص الذين يصلوننا بأنفسهم وتجاربهم هم الذين ينيرون أمامنا الماضي والمستقبل ، أما أولئك الذين يذهبون بنا في شعاب من الصنعة الرسمية ، فإنهم يستنزفون جهودنا على غير طائل ، وينقلون تفاهة الماضي الذي عاشوا فيه إلى حاضرنا الذي نرجوه لما هو أجدى »[١٩].

ولكن هل انتفى ـ هنا ـ دور النقد فعلاً ؟ ألا يظهر في فن السيرة الذاتية ، وتسليط الأضواء على التجارب الجيدة القديمة والحديثة منها ، والتي تصل الإنسان بماضيه ، أو تعبر عن حاضره ، وتصور مستقبله . ؟ ثم ألا يكون النقد فاعلاً حين يعرى الأدب الرسمي ويظهر زيفه ، أو ينصح القارىء بعدم إضاعة وقته في قراءة هذاالأدب الرخيص ؟

ومن مهمة النقد أيضاً الدعوة إلى الجديد ، فقد ربط النقد الفلسطيني بين الدور النضالي للأدب في تغيير الواقع ، ومواجهة سلبياته ، وبين الأشكال الجديدة للأدب ، والتي لا بد منها في التعبير عن المضمون الجديد ، ولذا شجع الجديد من الأشكال الأدبية ، لأنها قد تعنى بتغيير الواقع بطريقة غير مباشرة ، ودافع عن « أشكال التوصيل الأدبية الجديدة ، والتي تبتعد عن مفهوم التلقين وإعطاء المعلومات المباشرة ، وتقترب من مفهوم التعليم ، والتعليم مداخلة في الواقع الاجتماعي من أجل تغييره ، فالشكل الأدبي في مفهومه الصحيح يعلم ولا يلقن ، وعندما يعتمد التلقين فإنه يظل جزءاً من الأيديولوجية المسيطرة مهما كانت درجة ثوريته الظاهرية »[٢٠] ـ كما يقول د. دراج وعندئذٍ يسقط هذا الأدب من عالم الفن والإبداع إلى عالم الشعارات ، إذ يتحول إلى وعظ مباشر ويغفل الناقد عن دوره في تحديد شكل الأدوات التي يستعملها العمل الأدبي في بنائه ، وينسى واجبه في دفع عجلة الجديد الذي هو غير مألوف للناس ، نحو النقطة التي يصبح عندها ذا مغزى للقارىء وعصره ، ويكون هذا الدفع بتوضيح الشكل الفني ، هندسته وتعقيداته ، وكوامنه التي تنطلق منها دينامية الشكل من جهة ، ومن جهة أخرى ، » يكون البحث عن الصلات والوشائج والتصاميم الخفية في كل جزء من أجزاء العمل ، وإبرازها للعين ، لكي تنطلق المعاني الأوسع والأعمق الحبيسة فيه . . . »[٢١] .

والحقيقة أن الجديد غالباً ما توجه اليه سهام النقد ويسلط الضوء على عيوبه ، مع أن مهمة النقد لا تنحصر في إظهار العيوب فقط ، لذلك رفض الناقد الفلسطيني هذا الموقف ، ورأى في النقد عملية دفع وإنماء ، لا عملية تحطيم وكبت ، وأن على النقد تربية الذوق الذي يتقبل الجديد ولهذا حال / كما يقول د . إحسان عباس / نقد الآمدي وأشباهه « دون تكثير الطبقة التي تتذوق

الجدة في الاستعارة وتقبل على ما يكمن في طبيعة الخيال الخلاق من إبراز الحياة في صور جديدة .(٢٢)، ولن يساهم النقد في تثبيت أقدام التطور والحداثة ، ما لم يلجأ إلى شرح وتفسير التجارب الأدبية الحديثة ، التي كثرت في أيامنا هذه ، ثم يصدر حكم القيمة ، فيبين ما يستحق البقاء والخلود وما يستحق الإهمال . » ولئن كانت مثل هذه الدراسات التفسيرية ، قليلة الانتشار بين ظهرانينا ، فإن الدراسات النقدية النازعة إلى استصدار حكم القيمة ، أو إلى الإحاطة بكليات هذا العصر الأدبي عندنا ، لم تتقدم بحيث تواكب تطور الشعر الذي سار بخطى العمالقة »(٢٣) .

وهكذا يساهم في عملية تطور الأدب ، بل يتطور عندئذ النقد ذاته ، ويتحول إلى فعالية هامة يحسب حسابها كل مجدد ، لأنه لم يعد يهتم بإبراز العيب والنقصان في العمل الأدبي ، بل صارت مهمته أيضاً ، الكشف عن الأعماق ، عن المستتر نفسه ، أن يميط اللثام ، أن يخترق ، كما يقول يوسف اليوسف ففي قناعته « أن النقد اختراق ، وممارسة لصيرورة الاختراق ، وأعظم الاختراقات ما أجريت في أصلد الأجساد ، وأضعفها وأقدرها على التأبي واللاامتثال »(٢٤) .

اذن صار من واجب النقد ألّا يقف عند سطح النص، بل يغوص في أعماقه، ويكشف عن مواطن جماله مستعيناً في سبيل ذلك بالمناهج النقدية الحديثة والنقد المقارن وكل نقد غير مقارن كما يقول د. حسام الخطيب «لا يمكن أن يسمى نقداً، لا في البلاد العربية فحسب، وإنما على مستوى العالم كله، فالحصيلة النقدية في القرن العشرين، هي حصيلة إسهامات النقاد الكبار من مختلف الأمم ولا سيما بين مختلف العواصم الأكثر تقدماً في العالم. . . . فإذا حرم النقد المحلي من معطيات المناخ العالمي فإنه يضع قضيته موضع الشك والارتياب، وكغيره من المصطلحات والأفكار والآراء التي نقدمها اليوم، هي حصيلة التلاقح النقدي بين مختلف الاتجاهات في العالم. . . .»(٢٥)

وعلى النقد أن يستعين بالتراث العربي، وعلى الأخص الصوفية (عند الناقد يوسف اليوسف) والتي انعكست على النقد الأدبي من وجهين «أما الأول فخلاصته أن النص الأدبي مفتوح، وبالتالي فهو قابل لعدد من التفسيرات لا يحصى، وفي ذلك إثراء للمناهج النقدية، وأما الثاني فمؤداه أن النقد ينبغي أن يصدف عن الشكلانية السمجة، لأنها جفاف خانق، وينبغي أن يشدد على الذائقة وما هو جمالي، وكذلك على ما هو صامت في النص الأدبي، أو مضمر، وبذلك يكون النص الأدبي قد نظر إليه من حيث هو تحفة أدبية فنية، وجدت برسم الروح، وعلى أية حال، فإنني لا أدعو إلى الاستنارة بعناصر الصوفية فحسب، ولكنني أدعو إلى الاستنارة بكل ما يمكن أن ينير في تراث البشرية، إذ ما هو مشرق في التاريخ يخصني، وينبغي أن يخص الجميع . . .

بينما يتنكر النقد المعاصر لمقولات مثل الروح والفؤاد والجمال والقيمة والنبل، ورخامة اللحن، ورصانة الأسلوب، وجودة اللغة، فإن الموروث الصوفي شديد الغنى بمثل هذه العناصر المنعشة لروح الانسان، ولا سيما لروح النقد الأدبي الجانح إلى التخثر في مصطلحات تافهة، لن يؤدي التشبث بها إلى غير الانحطاط، لقد نسي النقد المعاصر أن النص الأدبي لا يكتب إلا لينقل

إليك تجربة لا تخلو من الدهشة والفتون والبصيرة الذائقة، وإلا فمن ذا الذي يقرأ رواية أو قصيدة ليتعلم صناعة السيارات(٢٦).

نلاحظ في هذا النص الاستفادة الغنية من التراث، فالصوفية لدى الناقد لا تعني الانغلاق على الذات والجمود، وإنما الانفتاح وسعة الرؤية، وبذلك يمكن النظر للنص الأدبي من زوايا مختلفة حسب المنهج النقدي الذي يتبعه الناقد ويناسب النص، فيزداد النص غنى، ويصبح النقد رفضاً للشكلانية السطحية، وتأكيداً على ما يحتوي النص من جمال وعمق في آن واحد، وهو يدعو بالإضافة إلى ذلك إلى فتح نوافذنا على العطاءات البشرية كافة، تلك التي تفيد في تطورنا وتغني حضارتنا.

فالصوفية تساعد الناقد على رفض الآلية التي شاعت في النقد الأدبي المعاصر، وهي رفض لظاهرة التشيؤ في القيم الروحية والجمالية، وهي تلتقي مع الأدب في انطلاقها بالانسان إلى عالم السمو الروحي والرفعة، ومادام المنطلق واحداً فلاشك في استفادة الأدب، ومن ثم النقد من المنهج الصوفي الأمر الذي يبعد الناقد عن التسرع في الحكم، فلا يصبح النقد إعجاباً أو استنكاراً مؤقتاً، بل يصبح بحثاً عن الجوهر الكامن في الأعماق، عما ينفع الناس ويمكث في الأرض.

ثالثاً: من هو الناقد؟

وهكذا يتحول الناقد إلى مبدع، ينظر للعمل الأدبي بأكثر من حاسة «فيرى مالا يرى بالعين المجردة... يرى بالحدوس والاستبصارات، يبحث عن الباطن، عن المكنون عن صلات مستورة مدفونة في أعماق النص... ولكي يكون الناقد روحاً لا آلة، لكي يكون فؤاداً بشرياً نابضاً بالروحانية، لا مخبراً طبيعياً لا يميز بين مادة وأخرى، ينبغي أن يكون مفرطاً في الحساسية، كالشاعر نفسه، ومادام هدف الفن تدميث النفس الخام، روحنتها، أفيعقل أن يولد ناقد لا يتعشق باللطائف الأبدية؟.»(٢٧)

فالشاعرية التي يمتلكها الناقد تساعده على التقاط الجمال في النص الأدبي، مما يجعل النقد إضافة جديدة للنص لا تحليلاً جامداً له، ويغدو الناقد «رائياً جمالياً قبل كل شيء، ورائداً أبدياً يبحث عن التموجات المخلوبة في الفراديس الهيفاء، وعن بسالة المعجم الافتراعية اللدنة، وبإيجاز، عن كل ما يتضرم ويشع النبل والحياة في النص الأدبي، الشيء الذي يجعل منه الاختراقي الأكبر والاقتحامي الأبسل.»(٢٨)

ولذلك يرى الناقد اليوسف، لابد للناقد من الاعتماد على «الفلسفة الوجدانية» هذه فلسفة الباطن الروحي التي تخترق أعماق النص لتبعث المشاعر والانفعالات والجمال الساكن في أغواره العميقة وبهذا امتاز الناقد الحداثي عن الناقد التقليدي الذي يقف عند الطاقة المجازية للغة فقط وينسى دوماً تأسيس الفني على النفساني، وأن الخيال التصويري ليس سوى العربة الحاملة

للانفعالات وأن الفن ليس سوى توظيف المخيلة في خدمة الحاجات الداخلية التي تفرزها الشروط الخارجية جملة . . . »[٢٩]

كما أن الناقد الحداثي لا يقيده علم أو منهج ، بل يستفيد من معطيات المناهج جميعاً لإغناء نقده فتتسع آفاقه ، شرط أن يتجنب الآلية والحرفية في الأخذ ، وألا يغرق نفسه بالمعطيات الخارجية وينسى أن طبيعة النص الأدبي قد يدخل في تكوينها الفكر والمادة الاجتماعية ، والنفسية لكنها أدب قبل كل شيء .

وهكذا فالثقافة الشمولية القديمة والحديثة ضرورية للناقد ، ولكن دون أن يعني ذلك إغراق العمل الأدبي بكل هذه الثقافات ، فكل نص يحمل في داخله قوانين نقده ، فلا يجري التركيز على قوانين دون أخرى ، ما يهم في أية ممارسة نقدية متماسكة هو «أن تكون جزءاً من موقف نظري شامل للناقد والناقد الذي يلقي أحكامه جزافاً ومن زوايا نقدية متفاوتة ، يقع في التناقض والاضطراب ، ولا يستطيع أن يتوصل إلى نتائج ذات قيمة أو أن يضمن لاتجاهه التقدم والاستمرار . »[٣٠]

ولو أمعنا النظر في مكونات الموقف النظري الشامل للناقد ، نجد أنه يدخل في تكوينه ، بالإضافة إلى الثقافة ظروف شخصية ، وكما يقول الناقد اليوسف «إن ناقداً ربّي في سواء الثراء والنعيمات المادية وغير المادية ، أو حتى في بلد لا يعاني من أزمة وطنية سوف يختلف بالضرورة من حيث البنيان المزاجي عن ناقد آخر تؤسسه كارثة وطنية معينة ، أو أسرة غاصت في الفقر والإملاق حتى القرار . »[٣١]

وهكذا نجد أن لكل ناقد خصوصية ، قد تؤسسها ظروف أسرية صعبة ، أو كارثة وطنية ، ولكن عند الناقد الفلسطيني اجتمعت المأساة الوطنية مع الظروف الأسرية السيئة التي كانت نتيجة لها بالطبع ، فأوجدت تفرده ، إلى حد ما ، ودفعته إلى الدفاع عن كل تغيير حداثي ، فكان من أوائل الذين دافعوا عن الشعر الحديث ملتزماً في ذلك الموضوعية الدقيقة ، وبهذا يصرح د. إحسان عباس ، بأن حبه للشعر العراقي الحديث ، هو ما دفعه إلى نقده وتشجيعه ، منذ وقت مبكر ، فلم يبادره «بالمعاول والفؤوس ، وسائر الأسلحة المشحذة أو الصدئة في عنابر النقاد المعاصرين . »[٣٢]
وما ساعده على هذه الموضوعية ، أنه كان متحمساً للشعر الحديث ، لا للشاعر الحديث ، فهو يخبرنا بأنه كتب نقده دون أن يكون له أية علاقة شخصية بالشاعر ، وهذا تفرد لا شك فيه ، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار ، المرحلة الزمنية التي قيل فيها هذا الكلام (١٩٥٥) ، أي مع بداية معركة الحداثة في الشعر خاصة ، والتي قادها د. إحسان عباس برفق ولين وأبوة ، فجسد بذلك صورة الناقد الذي طالما تمنى وجوده في عالمنا العربي «الناقد ذي السلطة الأبوية الرفيقة الذي يرعى ويعلم ويوجه»[٣٣] . وهذا الناقد لن يكون إلا إذا كان منطلقه لنقد العمل الأدبي هو الإعجاب والإحساس بأن في هذا العمل شيئاً جيداً يستحق الغور في أعماقه ، والأخذ بيده ، وبذلك لا تنحصر مهمة الناقد في إحصاء العيوب ، بل يتسع صدره للخطأ ، لأن منبع آرائه هو الحب ، وهذا ما نادى به أيضاً جبرا

«فالناقد إن خلا من الحب، فقد خلا من الكثير من الفهم، الناقد إن لم يكن الحب لديه مقترباً من العمل الفني، كان كمن يريد اجتياز النهر إلى الضفة الأخرى دونما جسر، والأنهر التي لابد من اجتيازها كثيرة.»(٣٤)

إذن يدور الناقد في عالم محدود ضيق، حين يملأ الكره قلبه، فيظلم العمل الأدبي ظلماً آنياً ـ باعتقادنا ـ لأن العمل الجيد يثبت وجوده مع الزمن، وغالباً ما يتاح له من يقدره حق قدره.

ولكي يستطيع الناقد أن يتقبل العمل الأدبي الجديد، لابد أن يتمتع بقدر من المرونة فلا يجمد نفسه في قالب مدرسة نقدية واحدة، وهذا ما ينبه إلى خطورته الناقد د. إحسان عباس، لأن المرء حالما يحمل اسم ناقد «يفيء إلى إيديولوجية خاصة، يستعمل أدوات مدرسة نقدية معينة، وربما تفاءلنا فقلنا أنه قد يحاول أن يكون انتقائياً، يأخذ أدواته من مدارس متعددة ولكن رغم ذلك، وربما بسبب من ذلك، يصبح فئوياً، ويدخل في معركة مع أبناء مدارس أخرى لا يحسنون الظنون به وبمدرسته النقدية، وبدلاً من أن يذهب النقد في خدمة المجتمع يصبح صراعاً بين النقاد أو في أحسن الأحوال صراعاً بين مدارس نقدية وقد يقال إن هذا خدمة للمجتمع، ولكنها خدمة عرضية وليست عامدة.»(٣٥)

إذن الناقد بحاجة إلى سعة الأفق في علاقاته مع النقاد والمدارس النقدية بقدر حاجته لسعة الصدر في علاقته مع النص، من أجل ألّا يتحول النقد إلى مجرد صراع بين المدارس النقدية كل مدرسة تبغي القضاء على الطرف الآخر، وتنسى في خضم صراعها الحوار المثمر، الذي يسهم في خدمة المجتمع، كما أن جمود الناقد في قالب نقدي واحد لن يخلق نقداً فاعلاً منظماً، فهذا يعني عدم إحساسه بالتطور والتغيير في الذوق العام والثقافة وفي طبيعة الفن، والعادات والتقاليد في المجتمع.

رابعاً: حدود النقد:

نلاحظ أن النقد لا يمكن أن يكون مستقلاً بعيداً عن أي تأثير، وإلا لن يكون فاعلاً، فهو فعالية مركبة، كما يقول د. حسام الخطيب «تحتاج لمعرفة أدبية وفنية وإنسانية شاملة، وبسبب هذه الحاجة تداخلت حدود هذا النقد مع حدود فعاليات أدبية وعلمية أخرى، وكثيراً ما أدى هذا التداخل إلى أن يصبح الإقبال على العلوم المساعدة، ولاسيما علم النفس، نوعاً من الهوس يشغل النقد عن المشكلة الأدبية الأساسية، مشكلة النص الموجود بين يدي الناقد على نحو ماأنتجه مبدعه، والأصل أن يستفيد النقد من معطيات فروع المعرفة الأخرى من أدبية وعلمية، وأن يتمثلها ويستخدمها لإغناء العمليات النقدية الأساسية الثلاث، الشرح والتعليل والتقويم.(٣٦)

تتسع هذه الحدود لتشمل الأدب والعلوم الانسانية، بل قد تتصل بالعلوم الوضعية كالبيولوجيا،هذه الاستفادة تتحدد وفقاً للمنهج النقدي الذي يتبعه الناقد،ولكن تكمن الخطورة حين يتم تركيز الناقد على علم دون غيره، فتتحول الدراسة النقدية إلى دراسة علمية تنسى النص الأدبي

أو تكاد، وتتحول هذه العلوم من علوم مساعدة إلى علوم أساسية، ويكون دور النص الأدبي عندئذ دوراً ثانوياً، أي يصبح هذا فرصة يبيّن فيها الناقد تمكنه من هذه العلوم، ولكن الناقد الفلسطيني يرفض هذا الوضع، كما لاحظنا، ويدعو إلى هضم هذه العلوم لإغناء الفعالية النقدية دون أي ضيم على النص الأدبي. ولهذا نجد الناقد الخطيب يرصد لنا علاقة النقد بأنواع المعرفة الأدبية والفكرية والعلمية والفنية، مؤكداً على ضرورة الاستفادة من جميع أنواع المعرفة، وعلى تناول الأدب «من حيث هو أدب يدخل في تكوينه، الفكر والمادة الاجتماعية والنفسية وغير ذلك مما يمت إلى النشاط الفكري والفني للانسان.[37]

هنا لابد أن يتساءل المرء هل النقد فعالية تابعة للأدب؟ أم على النقيض الأدب تابع للنقد؟ الحقيقة أنه لا وجود لنقد بدون أدب، ولكن لا تطور لأدب بدون وجود نقد، هناك إذن علاقة جدلية بين النقد والأدب «فالنقد يتطور بفعل تأثير الأدب فيه والأدب يتطور بفعل تأثير النقد فيه وهذه العلاقة قديمة قدم الأدب نفسه، فإن النقد كان موجوداً، وإن لم يتبلور كفعالية مستقلة إلا في مراحل متأخرة نسبياً، وكل نتاج أدبي حتى ولو كان ارتجالياً أو على السليقة لابد أن يستند إلى جملة من المبادىء النقدية ظاهرة كانت أو ضامرة، وإن التطور الذي أصاب إنتاج الأدباء العظام قبل ظهور النقد الأدبي، إنما يرجع إلى الملكة النقدية التي يفترض المرء وجودها عند الأدباء ولاسيما عند الأدباء المنقحين، ويقدم لنا الأدب العربي مثالاً قوياً في نتاج أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني.[38]

واستمرت ظاهرة النقاد الأدباء إلى يومنا هذا، في الغرب، نجد بودلير، وت. س. اليوت، إزرا باوند ماثيو آر نولد... الخ، وعندنا نجد جبرا ابراهيم جبرا أدونيس... الخ، ومن البديهي أن الأديب بحاجة إلى ملكة النقد ليطور إنتاجه وتشتد هذه الحاجة حين يكون مجدداً، لأنه يجد نفسه مضطراً للدفاع عن وجهة نظره في التجديد، والتي لن يحسن التعبير عنها سواه، محاولاً خلق أذواق جديدة، تتلاءم مع الأدب الجديد، لذلك نجد هذه الفئة تهتم بالجانب التنظري للنقد وتضع الأسس النظرية لتفسير ثورتها الأدبية، وتحاول أن ترسي دعائم المذاهب الأدبية والاتجاهات النقدية الحديثة التي اعتمدتها.

وفي عصرنا لم تعد مهمة النقد تابعة للأدب فحسب، بل أصبح النقد كما يقول د. الخطيب قادراً «على صياغة الذوق لأن المؤلفات الجديدة إنما تنتشر بعد أن يعطيها مباركته، وكذلك يجري تذوقها من خلال ذوق النقد الذي يفتح لها أبواب الشهرة، وفي بلاد مثل إنكلترة أو أمريكا أو فرنسا يتحكم النقاد تماماً بمصير العمل الفني بل أحياناً بأسلوب فنه[39].

مهما كانت سلطة النقاد على العمل الأدبي، فلا يمكن أن تكون فعالية سابقة له فقط، بل لابد وأن تكون سابقة ولاحقة في آن واحد «نستطيع أن نشبه الإنتاج الأدبي بنهر دافق، يحاول النقد الأدبي أن يسبقه من جهة ليحفر مجرى معيناً وأن يلحق به من جهة أخرى، لكي يرفده أو يصحح

حوافيه أو يلوّن دفقته، أو يبكي على خيبته، او يبرز جوانبه مخبوءة في ثنايا مجراه أو يربط مابينه وبين ما حوله من خمائل أو صحارى أو جبال. . . »(٤٠)

ونلاحظ هنا أن الناقد الخطيب قد تفرد بين النقاد الفلسطينيين بمحاولة تفهم حدود النقد الأدبي ومعالجة هذه المشكلة النظرية ذات الحساسية الخاصة.

وهكذا فإن أي نقد عظيم، لا بد أن يسبقه أدب عظيم، يتجاوز المعايير المعروفة، ويمتلىء بقيم، وعوالم غنية، فالأدب هوالأصل، ولكننا لا نستطيع أن نقول عن النقد بأنه الفرع، لأنه بلورة النظريات وتمهيد الطريق أمام المناهج الجديدة، وبناء أذواق جديدة، وخلق جو للإنتاج الجديد، ورفع مستواه ليس باعتقادنا بالأمر البسيط.

حواشي الفصل الاول:

مفهوم النقد الأدبي طبيعته وحدوده

(١) د. حسام الخطيب: تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، مطبعة طربين، دمشق، ١٩٧٥، ص ٣٨١ .

(٢) إحسان عباس: من الذي سرق النار، جمع وتقديم د. وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٠ ص ٢٣ .

(٣) عن ١٣١، آذار ١٩٨٢، ص ١٣٩، مقابلة أجراها إبراهيم الجرادي .

(٤) جبرا ابراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٩ ص ٨٣ .

(٥) مجلة العربي «وجهاً لوجه»، ع ٣١٥ شباط، ١٩٨٥، ص ٤٠ .

(٦) د. احسان عباس: من الذي سرق النار، ص ٢٤٤ .

(٧) د. فيصل دراج، مجلة الكرمل ع ٢، ربيع ١٩٨١، ص ١١٠ .

(٨) يوسف الخطيب: مقدمة ديوان الوطن المحتل، جمعه وقدم له يوسف الخطيب، دار فلسطين، دمشق، ط ١، ١٩٦٨، ص ٩ .

(٩) د. فيصل دراج: مجلة الكرمل ع ٢، ص ١٠٢ .

(١٠) المصدر السابق: ص ١١٠ .

(١١) د. فيصل دراج: حوال في علاقات الثقافة والسياسة، منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الاعلام دمشق، ط ١، ١٩٨٤، ص ١٢٧ .

(١٢) عبد النبي اصطيف: ادوارد سعيد والعالم والنص والناقد، جريدة البعث، ع ٦٧٥١، ١١/٧/٨٥ .

(١٣) د. حسام الخطيب: مجلة المجلة، السعودية، ٢٩٧، ١٦/١٠/١٩٨٥ .

(١٤) جبرا ابراهيم جبرا: النار والجوهر، دار القدس، بيروت، ط ١، ١٩٧٥ ص ١٥٧ .

(١٥) د. احسان عباس: من الذي سرق النار ص ٢٣ .

(١٦) د. فيصل دراج: حوار في علاقات الثقافة والسياسة، ص ٧ .

(١٧) جبرا ابراهيم جبرا: الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط ١، ١٩٧٩ / ص ١٧١ .

(١٨) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ١٧١ .

(١٩) د. احسان عباس: فن السيرة، دار الثقافة، بيروت، ط ٤، ١٩٧٨، ص ٤ .

(٢٠) د. فيصل دراج: مجلة الكرمل، ع ٢ ص ١١٧ .

(٢١) جبرا: الحرية والطوفان، ص ١٣١ .

(٢٢) د. احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٣، ص ١٧٠ .

(٢٣) يوسف اليوسف: الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص ٦ .

(٢٤) المصدر السابق: ص ١١٤ .

(٢٥) د. الخطيب: مجلة المجلة السعودية، ع ٢٩٧، ١٦/١٠/٨٥ .

(٢٦) اليوسف: جريدة الأسبوع الأدبي، ع ١، ١/٣٠/١٩٨٦، حوار أجراه ابراهيم الجرادي .

(٢٧) يوسف اليوسف: مجلة الموقف الأدبي، ع ١٣١، آذار، ١٩٨٢، ص ١٣٧ .

(٢٨) اليوسف: الشعر العظيم: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨١ ص ١٦ .

(٢٩) اليوسف: بحوث في المعلقات، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٨، ص ٩ .

(٣٠) د. الخطيب: تطور الأدب الأوروبي، ص ٣٤٩ .

(٣١) اليوسف: ما الشعر العظيم، ص ٧ .

(٣٢) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٧٩ .

(٣٣) المصدر السابق: ص ١٨ .

(٣٤) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ١٦٩ .

(٣٥) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٢٨ .

(٣٦) د. الخطيب: تطور الأدب الأوروبي، ص ٣٩٨ .

(٣٧) المصدر السابق: الصفحة نفسها .

(٣٨) المصدر السابق: ص ٣٨٥ .

(٣٩) المصدر السابق: ص ٣٧٧ .

(٤٠) د. الخطيب: «الفعالية النقدية تؤثر من خلال التطبيق والممارسة» مجلة الموقف العربي، ع ٢٢٦، ١٧ ـ ١٩ شباط / ١٩٨٥ .

الفصل الثاني

طبيعة الأدب

وعملية الابداع

الفصل الثاني :

طبيعة الأدب وعملية الإبداع

أولاً : طبيعة الأدب

اهتم النقد الفلسطيني بنظرية الأدب، فحدد طبيعة الأدب ووظيفته وعلاقته بأنظمة المعرفة الأخرى، وتابع العملية النفسية للإبداع الأدبي في الشعر وفي القصة على السواء، وسر تأثير الإبداع الأدبي.

وقد سعى هذا النقد منذ وقت مبكر، وخلال التعريف بفنون الأدب، إلى التركيز على الجانب الإنساني في الفن، فنجدد. إحسان عباس (١٩٥٣) يرى أن الفن وليد حقيقتين: «الإشفاق من المستقبل والموت، والحنين إلى الماضي السعيد وعصور «ساترن» «الذهبية». [١]هذان العنصران: الخوف والفرح لايكاد ينجو منهما إنسان، وقد أضاف إليهما الناقد يوسف اليوسف عنصر الطبيعة والمرأة، وبين أن أدباً يفتقر هذه العناصر الإنسانية «لهو أدب قد نزح عنه ما يصنع الديمومة في الزمان والانتشار في المكان. [٢]فهذه العناصر هي التي تشكل الأدب الجيد، وتكفل الخلود والعالمية وهي عناصر خارجية تقريباً، هدفها الوصول إلى القارىء في كل زمان ومكان، أما ما يشكل نسيج الفن من الداخل وماهيته، فهي المكبوتات التي قهرها الواقع، ومنعها من الظهور، فتحققت

في عالم الفن، وبذلك ينبع الإبداع كما يقول الناقد اليوسف «من الرغبة في التخلص من ثقل يرهق البنية النفسية، أي أنه تعويض من خلال تفريغ الانفعالات.»[٣]

هنا نجد تأثراً بفرويد في نظرية الإسقاط، ففي العمل الفني يستطيع الفنان أن يسقط كل مكبوتاته ويحقق إشباع رغباته عن طريقه، ومعنى هذا أن العمل الفني «ضرب من الاعتراف الذي يريد الفنان عن طريقه أن ينفس عن رغباته المكبوتة، كأنما هو يقوم بعملية التطهير التي تحدث عنها أرسطو.»[٤] كما يقول د. زكريا ابراهيم.

وعلى هذا الأساس فإن أصل الفن عند الناقد اليوسف «هو النزوع نحو العودة بالأيروس (غريزة الحياة عبر العشق) إلى ما كان يتمتع به في العهود البربرية الأولى من حرية التوجه والإرادة، هذا النزوع هو عنصر أساسي في كتلة الأصول العميقة والمعقدة للفن، بدليل أننا نجد آثاره واضحة على الكثير من المبدعات الفنية، بل نجده في الصميم من مضمون غالبية المنتجات الفنية صريحاً أحياناً أو مستتراً أحياناً أخرى.[٥]

هنا يؤثر الناقد الجانب النفسي المكون للفن على الجوانب الأخرى، وهذا لن يناقض دعوته السابقة للعناصر الخالدة في الفن، لأنه باعتقادنا يلتقي في غريزة الأيروس كل من الألم (الكبت) والفرح (الإشباع) على السواء، وهذه العناصر الخالدة، ترتفع بالفن وبالإنسان معاً، وكلما كان الفن مترعاً بقيم الخير والحب والجمال، وجدنا معجبيه بازدياد، فيصبح بذلك أكثر قدرة على تهذيب النفوس وشحذها، لامتلائها بالقيم الخالدة، فتكون بكامل حريتها إلى جانب كل ما هو رفيع وعظيم في الوجود.

وقد نجد ناقداً آخر ينظر إلى الأدب من ناحية أخرى، فهو سيرة حية للحركة الاجتماعية «وهو نشاط اجتماعي، وعامل من عوامل هذه الحركة، يتقدمها لينير لها الطريق فيكون أدباً في أقوى حالاته أو يسايرها ويمشي في ثناياها، ليعينها على التقدم فيكون أدباً قوياً، أو يرصد حركاتها ويسجل هذا النمو بشكل تقريري فيكون في موقف «وذلك أضعف الإيمان» أو يقف منها موقف المثبط المعوق فيكون أدباً معوقاً قاتماً مضللاً.»[٦]

هنا يلتفت د. عبد الرحمن ياغي إلى الجانب الاجتماعي للفن، فيرى أنه ليس مظهراً من مظاهر الحركة الاجتماعية، بل يمكن أن يكون له دور رائد في تقدم المجتمع في أحسن الأحوال، أو يساعد على تقدمه، أو يكتفي بنقل مظاهره بشكل تسجيلي، وفي أسوأ الحالات يكون عائقاً في وجه التقدم بما يطرحه من أفكار بالية مضللة، وهكذا تتحول الكتابة الفنية إلى شكل من الوعي الاجتماعي المرتبط بموقف سياسي، وموقع طبقي، ومن هنا يرتبط الأدب بالسياسة، وتدخل بدورها في تكوينه، ولكن هذا لن يؤدي بالطبع إلى جعل قيمة العمل الأدبي كما يقول د. فيصل دراج من «موقعه الطبقي أو التزامه السياسي، فتقييمه يتم بأدوات أدبية متميزة... إن هذا التمايز والتقارب بينهما (الأدب والسياسة) لا ينفي العلاقة بينهما، على شرط أن تكون علاقة مبصرة لا علاقة

عمياء. . . فيقدم الأديب من حيث هو ذات إنسانية، موقفاًسياسياً من العالم، بينما يقدم عمله موقفاً أدبياً من العالم له أثر سياسي، ولا يتطابق موقف الأديب مع أثر موقف عمله إلا عندما يستطيع تحقيق التوازن بين مفهومه للعالم وبنائه الفني.[٧]. فالتقييم الجمالي هو الأساس في العمل الفني، فهو الذي يمارس دوره في التأثير على القارىء، وتحريضه عبر فنيته الإبداعية، أي أن الأدب كما يقول د. دراج «يتقدم في التحديد الأخير كعلاقة جمالية لا كموقف سياسي»، وبذلك يحدد لنا معياراً لأدبية النص يقوم على «إنتاج العلاقة الأدبية، اتساق العلاقات الأدبية، مستوى التكنيك المستعمل في إنتاج هذه العلاقات لا تجد أدبيتها أو معناها الأدبي إلا في مستوى التكنيك الذي أنتجها.»[٨]

فالشكل الفني هو الذي يضفي الأدبية على جملة العلاقات، لأن الأدب لا يمكن أن يكون قولاً مباشراً بل هو شكل فني يعتمد أولاً وأخيراً على نسيج لغوي فإذا كان الأديب أو المتفنن أو الشاعر يريد صياغة الحياة من جديد، فلا بد له من أن يعيد كذلك تركيب اللغة، وإذا كان لا بد من محاورة الواقع الاجتماعي، فلا بد له كذلك من محاورة لغته، وإذا كان لا بد له من استنطاق الحياة، فلا بد له من استنطاق اللغة، ولئن كان يريد أن يتناول واقعه من منطلق حضاري واسع فهو في حاجة كذلك إلى تناول اللغة من زاويتها الحضارية الواسعة.[٩] كما يقول د. عبد الرحمن ياغي.

فالجديد في الحياة يفرض جديداً في الأدب، وهذا لن يكون إلا بأدوات جديدة، وباستعمال لغة الحياة، ورفض القوالب الجامدة فيها، وعلى هذا الأساس، وقف الناقد الفلسطيني من اللغة وربطها بالتجديد، فهي جوهر كل عمل فني، والنسيج المكون للأدب، وأي جديد في الأدب لا بد أن يبدأ باللغة قبل كل شيء.

إذن ما يهم الناقد هو الأدب ذاته، لا المواقف السياسية للأديب، ولا الحياة الشخصية للأديب، فهو يرفض الاستعانة بها، ويصر على تناول العمل الأدبي بحد ذاته دون أن يخلط بينه وبين حياة صاحبه، فالناقد جبرا يخبرنا أنه يفصل العمل الفني نهائياً عن حياة صاحبه، فها هو ذا يقول «المهم عندي هو العمل الفني نفسه، لا أريد تبريراً أو تفسيراً مأخوذاً عن حياة الأديب، لنقص أو قوة موجودة في العمل الفني، العمل الفني في النهاية يقف على قدميه مستقلاً عن صاحبه.

لا شك أننا في نهاية الأمر، عندما نعجب بعمل فني نزداد غنى بالتعرف على حياة الكاتب، ومساعيه الفكرية، وظروفه الاجتماعية إلى آخر ما يمكن أن يكون خلفية تاريخية للعمل الفني، ولكن ذلك يقع ضمن نطاق السيرة البيوغرافية، لا النقد، أما التقييم الحقيقي للعمل الفني، فهو العمل الفني نفسه ليس المهم أن تعرف من هوميروس، وإنما المهم أن نعرف ما هي الإلياذة. . .[١٠]

فالسيرة الذاتية للفنان فن قائم بذاته، والاهتمام بها ليس من شأن الناقد، في أغلب الأحيان

خشية أن ينصّب عمله على الإنسـان المبدع، لا عـلى الإبداع نفسـه، وهذا مـا حصل فعـلاً لبعض النقاد حين استغرقهم منهج التحليل النفسي للأدباء، ونسوا الأدب ذاته، فالناقد سانت بوف، على سبيل المثال، عني بالدراسة الشخصية للشاعر أو الأديب، فدرس حياته واستقصى أحداث عيشـه، دون أن يعنى بالعمل الأدبي في أكثر الأحيان.

وقد حاول الناقد الفلسطيني أن ينأى بنفسه عن هذه الأخـطاء المنهجية في النقـد، فحاول أن يتعامل مع النص الأدبي من حيث هو جملة علاقات محددة، يدرس الناقد الشكـل الفني الذي يؤلف بينها، لا المؤلف لأنه كما يقول د. دراج «إذا كان النص هو صاحبه، فمعنى ذلك أن هذا الصـاحب» قادر على التسيد الكامل على فعل الكتابة لكن النظرية تقول: إن الكتابة عملية معقدة يتداخل فيهـا الواقع» والخيال والوعي واللاوعي، كما أن هذه الكتابـة ممارسـة معقدة تتجـاوز صاحبهـا دائماً (أي عندما تكون كتابة حقيقية) وأكثر من ذلك النص قيمة موضـوعية، والتكنيـك الذي يقـارب النص مفهـوم علمي، في حين أن كـاتب النص هو «أنـا» أي مقولـة أيديـولوجيـة، وكما تعلم فـإن الذاتي الموهوم لا يساوي الممارسة الموضوعية، كما أن المفهوم العلمي يغـاير المقـولة الأيـديولـوجية، ويختلف عنها، فالمفهوم العلمي لا يتعامـل إلا مع مـوضوع نـظري، والإنسان لا يشكـل هذا المـوضوع لأن «الأنا» لا مكان لها في النظريـة، إن المسافـة الموضـوعية بـين كاتب النص والنص، هي التي تجعـل بعض الأعمال الأدبية تخون الموقف الأيديولوجي، والسياسي لكاتبها، هناك مثل بلزاك الشهير. (١١)

ولكن هذا التناقض الفكري، برأينا بين الأديب وإنتاجه استثناء، فغالباً ما يكون هناك توحد بينهما، صحيح أن هذا الفصل بين النص وكاتبه يساعد منهجية الناقد، ويجعله يواجه العمـل الأدبي بذاته، دون أن يتيه في مزالق تبعده عن الأدب، وتغرقه في علاقات شخصية تسيء إلى النقد غالبـاً، أكثر مما تفيده، كما تمده بالموضوعية التي تحمي الأدب، وتعطيه كياناً مستقلاً.

ولكن هذا الأدب نفسه كيف تكّون؟ هل يمكن فعلاً أن يبتعد عن صاحبه؟ ثم هـل يستطيـع الأديب أن يأتي بجديد إذا لم يجدد نفسه (بتجارب حياتية وبثقافات متنوعة)؟

ثانياً: عملية الإبداع

تقع الأسئلة السابقة في صميم العملية الإبداعية، والتي وجدنا الناقد جـبرا ابراهيم جـبرا قد اهتم بها أكثر من غيره من النقاد، وهذا أمر طبيعي، لكونه عانى أزمة الإبداع في الشعر والرواية فعبر عنهـا في نقده، ونقـل لنا صورة لما يضطرم في أعماق كـل فنان «في دخيلة كـل فنان خـلاق صراخ صـامت، إنها مأسـاة الفنان (ولعلهـا سر قوتـه) هذه الأصـوات الموجـاء التي تعصف في صـدره في شرايينه ولا يستطيـع أن يسمعها الآذان إلا بعشر معشـارها، من أين تجيء؟ ومـا الذي تستهـدف؟ سوى اللهم ذلك المبهم المستحيل الرائع الرهيب الـذي يتعدى الحقـد ولهاث التجـربة التي تسـطع كالرؤيا فجأة ثم تختفي»(١٢). هـذه الأزمة تكـاد تكون من لـوازم الإبداع «ويكـاد يكون من طبيعـة

الخلق أن يعاني الفنان توتراً وقلقاً وشدَّة، فيكون حينئذ في حالة من الوعي الحاد بموقفه الوسط المشدود بين متطلبات الجمهور من ناحية ومتطلبات ذهنه، من ناحية أخرى، والفنان الذي لا يحس هذا التوتر وهذه الشدَّة، لن ينتج على الأرجح ما يستحق التأمل والبقاء . . . النتاج الفني هو تفريغ الشحنة الهائلة التي يوجدها السالب والموجب عند التقائهما: إنه انفراج الأزمة إلى حين. فالفنان يجب أن يبقى في قلب المعاناة، عند ملتقى الأطراف المتناقضة ليبقى خلّاقاً. وهذا جزء من مأساته، ولكنه أيضاً جزء من نشوته، المتكررة التي لا أظن أن ثمة نشوة تضاهيها، مما يجعل حياته (حتى لو خلت من الأحداث) أغنى وأحفل من حياة البقية من الناس، فالفنان في عبور مستمر للتوترات، وتغلب - وإن يكن غير تام - على نزوات القلق ومن العبث لديه مطالبة الحياة بغير ذلك(١٣)

عملية الإبداع إذن ليست عملية لا شعورية لا دخل للعقل الواعي فيها، قد يدخل فيها عناصر لا شعورية فيساعد الإنتاج الفني على تفريغها، وهذا بالضبط ما دعاه فرويد بالتصعيد.

مايلاحظه المرء أن المبدع يعاني ليس فقط لأن عليه أن ينتج ما يلائم فكره أو أحاسيسه بل لأن عليه أن ينتبه لجمهور القراء، فتذوقهم للعمل الفني، هو الذي يحدد نجاحه أو فشله لذلك يخفق الفنان حين يغرق في عالمه الذاتي بما فيه من أوهام وخيالات فقط، ودون البحث عن جسور تصل همومه الخاصة بالهموم العامة، ولكن يجب ألا يخطر على البال أبداً، أن المقصود بهذا رفض ذاتية الفنان، لأنه يخفق أيضاً «حين يعجز عن عبور التوتر على غراره الخاص، حين يلجأ إلى المالأة، حين يستمر في العمل إرضاء لما يظن أنه أصبح سائداً بين الناس، وفي مثل هذه الحالة تكون الأزمة قد قضت على الفنان، بأن تجره إلى الطرف الآخر وتطيح به هناك . . . أما الذين يقارعون الأزمة على غرارهم الخاص الذي هو البرق المتكرر في حياتهم الفنية المشحونة فهم الخلاقون الحقيقيون، وهم المغيّرون الحقيقيون للذوق والمجددون الدائمون لرؤيا الإنسان.(١٤)

فالإبداع هو التفرد، والابتعاد عن المبتذل، بين الناس، وحين يسير المبدع في أثر غيره ويبهره ماهو معروف بين الناس، لا يقدم شيئاً جديداً، ويصبح فقط مقلداً لا مبدعاً، وإن كان الإبداع لا يعني الغرابة أو عدم الفهم والغموض، وإنما يعني التغيير الدائب للذوق، والتجديد في نظرة الإنسان إلى الكون وهذا التجديد لن يكون إلا إذا تزود الفنّان بحس العجب والرغبة في الفهم واستدرار روعة الحياة، والخلاق هو الذي يقوم «بتنشيط حس العجب، وبالتالي تجديد حس الحياة، فالتكرار واللف والدوران حول ما قد تحقق دون النزوع إلى التجديد المستمر، إنما تغير مجال الرؤية وتقصر مداها، وتأتينا بما هو أشبه بتراب قد لا يمنع عنا الحركة، ولكنه يمنع نفاذ البصر والتنفس الحر الطيب. والمجدد الخلاق يجلو هذا التراب، أساليبه تأتي كالمطر على شوائب الجو، فتعيد لنا الشفافية، والرؤية، والاستجابة المنعشة لحسن الكون، وحرارة التجربة، إنها تجدد قدرتنا على العجب والعجب يدفعنا للبحث عن الأسباب ولا بد أن في الأسباب دائماً ما سيدفعنا إلى المزيد من

العجب. فالبراءة، في نهاية الأمر، هي صنو الخلق الفني، ومن ضاعت براءته ضاعت موهبته. (١٥)

لن يكون هناك إبداع إلا بالجديد والاستمرار فيه دون توقف، لأن أي جمود هو عودة إلى الوراء في الإبداع، وإن أي تجديد لا بد أن ينعكس على النفس البشرية، لينهض بها ويعيد إليها نقاءها ويزيد في رهافتها في تحسس الكون، كل هذا يتم بفضل النقاء الداخلي للفنان الذي يؤدي به إلى العجب والدهشة، وبالتالي إلى الخلق الفني، وهكذا تصبح البراءة صنواً للموهبة. وهذه البراءة لا تعني الابتعاد عن الحياة والعزلة عن الناس أبداً، لأنه لا يمكن لمن لم يرم نفسه في غمرة الحياة، ويعش تجاربها أن يأتي شعراً أو فناً، فالتجربة كما يقول جبرا «في أبسط أشكالها، فاعلة أو منفعلة، هي وجودنا وجوداً واعياً، عاطفياً، حسياً ذهنياً، في ظرف ما، قد يؤثر المرء فيه أو قد يتلقاه راضياً، وراغماً دون التمكن منه، التجربة هي مرور المرء في طوايا الحالة الإنسانية الجائشة التي تلتهب فيه اللذة، أو الألم، أو الغضب، إنها تعاطي الإنسان حياته تعاطياً عميقاً، حاداً بعضنا يعرف ذلك كل يوم، وبعضنا الآخر لا يعرفه إلا نادراً، لكننا جميعاً نعرفه في وقت ما، والفنان يعرفه أكثر منا جميعاً، أو أنه يعرفه على نحو أعمق، واحد يمده بدفع ذهني وحسي وعاطفي متواتر. من هذه التجربة «الفيزيائية» تأتي التجربة الرؤيوية، إنها التخطي الذي يحمل بين جنحيه، لذة وألم (هكذا) وغصة الإنسان الأصيلة، ولكنها تخط تجاوز إلى تلك المدارج الفسيحة التي لا حدود لها ولا خرائط، إنها ضرب من الدخول في مجاهيل إنسانية، يحاول صاحب الرؤية أن يعود إلينا بشيء واضح عنها أو شيء موح بها بدون هذه القدرة على الانسراح ابتداء من التجربة الأولية في التيه العريض، والقدرة على العودة منه بقصة سندبادية ليس ثمة فن أو إبداع. . (١٦)

إن التجربة باختصار تعني معاناة الحياة بما فيها من فرح وألم، ولكن الفنان معاناته أعمق، لأن حساسيته أكبر، فهو قد يحس بالتوتر الذهني والعاطفي والحسي على نحو أعمق لذلك يستطيع نقلها من التجربة المحسوسة إلى التجربة الإبداعية، التي هي انطلاق من المعاناة الإنسانية الدائمة والأصيلة، (لذة، ألم، غضب) إلى عالم الإبداع الذي يتجاوز فيه هذه المعاناة.

إذن التجربة الإبداعية غوص في الأعماق الإنسانية المجهولة، ويمدنا الفنان عبر إيحاءاته ورموزه بما يسكن فينا، فلا نستطيع تحديده، وبذلك يزيدنا معرفة بذواتنا بفعل جولاته المغامرة في مجاهيل الذات الإنسانية، هنا يكاد يقترب الفنان من النبي، فالأول ينقل رسالة الحياة إلى الإنسان، أما الثاني فينقل رسالة السماء إلى الأرض والإنسان.

ولن يفلح أديب لا يعبر عن قضايا عصره، بل يتورط فيها كما يقول جبرا، فهو لن «يبقى له أثر إذا لم يكن أدبه نتيجة هذا التورط الخلاق الذي يتصور فيه ولا ضميره فحسب، بل ضمير أمته كلها»(١٧).

فالتامل وحده لا يكفي، لا بد أن يرفده العمل أي التجربة الحياتية «ومن هنا تتجسد أهمية

الحياة الفّعالة والفن المتجدد، إن هما إلا نتيجة الحركة والفعل، والتغلغل في غمرة الأشياء، وتأكيد المرء لـوجوده الجسـدي والعقلي، ولا يصـدر الإبداع إلا عن وعي حي دائب الحـركـة، مـع فـترات من الاستقرار بعيداً عن الناس، للمطالعـة والدرس وتنـظيم الفكر، نعـود بعدهـا إلى غمره الحيـاة من جديد، أما التأمل وحده وإن يكن في الغالب تأمل الحركة والنشاط في الآداب والأفكـار المدونـة في الكتب ـفلا يكفي الحياة . (١٨).

إذن الحركة تعني حياة الإنسان والفنان على حد سواء، خاصة الفنان المبدع الذي يريد أن يقدم الجديد، ويريد أن يؤكد وجوده بإستمرار، ويوضح النـاقد أن الحـركة وحـدها لا تكفي المبـدع فهو بحاجة إلى فترة هدوء، لا يركن فيه للكسل والجمود .بل يثقف نفسه، وينظم أفكاره .

ولكي لا يكرر المبدع تجارب غيره الماضية، ولكي يستطيع استقصاء تجربته الداخلية على نحو خاص يضطر غالبا «إلى خلق ما يشبه اللغة الجديدة، خلق رموز وكنايات، عليه أن يجد لها بين الناس فهما وتداولا، رغم غرابتها الأولى، وهو نضطر إلى ذلك لأن الكثير من الرموز والكنايات المقبولة فقد طـاقته وقيمتـه لديـه، وإذ يتشبث بعض الفنانـين (أو الشعراءالـخ) بمثل هـذه الرمـوز والكنايـات المستنفذة، فإنها تثقل انتاجهم وتبقيهم في منزلة تقصر عن المعاصرة . رغم حظوتهم أحياناً لدى كسالى الذهن من الجمهور، . . . وبإتساع وتكرار محاولات الفنان الخلاق تتواتر الرموز والكنايات المستحدثة جالبة معها، بالضرورة أشكالاً مستحدثة، وهذه بـدورها تسـاهم في خلق قرائن بصريـة أو سمعية جديدة، وبالتالي تساهم في تغيير الذوق واطلاق العواطف بطراوة أو حدة مجددة . (١٩) . لابد للتجربة الجديدة من أدوات لغوية جديدة، تقوم بالتعبير عنها رموز وكنايـات قريبـة المتناول من القـارىء ولو كانت غريبة عنه، لأن من يكرر الرموز والكنايات المعروفة، والتي فقدت طاقتها الإيحائية يبتعـد عن الحداثة ويعيش في قوالب جامدة، فلا يفوز بإعجاب القارىء المتطور باستمرار، إذ إن الفنان الحقيقي هـو مـن يـبـدع بـفـضـل رموزه وكناياته أشكالاً جديدة، يستطيع القارىء تـذوقها فيسـاهم عبرهـا في تطور الـذوق الأدبي .

وللرموز دور هام، ليس فقط في المساهمة بالإبداع والتجديد، بـل في التمييز بـين، ما هـو أدب وغير أدب، كما يقول جبرا «الأدب في حاجة إليها، إذا أراد صاحب الأدب ألا يكون مجرد صحفي يكتب التقارير الآنية، أو مؤرخ يؤرخ هذه الأحداث، أو فيلسوف يرى النظريات التي تتحكم بها، أو عالم اجتماعي يتابع تغيرات الحياة بالنسبة إلى الأفراد والمجتمعات، بسببها على الأديب أن يجمع شيئاً من كل هذا في ما يكتب، ولكن عليه أيضاً أن يضيف العنصر السحري الكيماوي الذي يجعل ما يكتب شيئاً يتعدى مجرد الصحافة والتاريـخ والاجتماع . ومن هنـا تأتي أهميـة قدرة الكـاتـب على استخـدام الـرمز في تصـويـر الصراع والحلم والفـرح والفجيعـة . ويجعلهـا كلهـا تتجـه نحـو تـوسيـع الأفق الانساني، والتأكيد على قيمة الانسان المطلقة التي هي في النهـاية هـدف كل ثـورة، الرمـز إذا تحقق يستبطن الحدث، ويبقيه في حالة توهج هي جزء من سر الكتابة وسحرها(٢٠) . يلاحظ المرء هنـا أن

جبرا يركز على دور الرمز في تصوير العالم الداخلي للإنسـان، وهو محق في هـذا لأن الرمـز بإيحـاءاته وتعدد معانيـه الضمنية أقـدر على التعبير عن أعماق الإنسـان، وبالتـالي أقدر عـلى مخاطبـة إنسانيـة الإنسان، وبذلك يتأثر القارىء بالإبداع ويتغير بفضله، دون أن يشعر بأية هيمنـة على ذاتـه، وعلى العكس يشكل الرمز جاذباً للقارىء، يتـألق الحدث بفضله خـاصة إذا استـطاع القارىء أن يصـل إليه ويفهم إيحاءاته.

وهكذا قدم لنا جبرا عملية الإبداع ومتطلباتها: بصورة دقيقة وحيوية، لأنه باعتقادنـا مارس العمل الإبداعي واستطاع أن يترجم «تجربته في الأدب إلى مصطلحات فكرية وأن يتمثلهـا ويحولهـا إلى خطة متماسكة...» (٢١)

بينما نجد ناقداً آخر (عبد الرحمن ياغي) يتناول هذا الموضوع بصورة آلية، تقريباً، ربما لكونه لم يتفرغ للإبداع يتناول هذا الموضوع بصورة آلية فيرى أنه «لا يتم إنجاز العملية الفنية ولا تكتمل على الوجه الصحيح الإبداعي الفني إلا إذا مرت بأبعاد ثلاثة في دوائر ثلاث: الدائرة الأولى: دائرة البعد الذاتي، الدائرة الثانية: دائرة البعد الاجتماعي، الدائرة الثالثة: دائرة البعد الحضاري.» (٢٢)

إن شرطه الأساسي لاستكمال الإبداع هو المرور بهذه الأبعاد الثلاثة عبر دوائر ثـلاث، يوحي لنا أن العملية الإبداعية عملية آلية، لذلك فهو شرط غير واقعي وغير مقبول على مستوى الممـارسة، فلابد أن تختلط الأبعاد في أعماق الفنان، فلا تمر عبر المراحل الثلاث، وقد يختفي أحـد هذه الأبعـاد في لاشعوره كما أن الناقد هنا ينسى بعداً هاماً وهو البعد الفني والإبداع.

وقد لا تكون الممارسة شرطـاً لفهم العملية الإبـداعية عنـد الناقـد، ولكن الناقـد المبدع (في مجال الخلق الفني) ـ برأينا ـ أقدر على طرحها، لأنه يستطيع في معظم الأحيان، الغوص إلى أعماقها، ولا يكتفي بالوقوف على سطحها.

ولكن كيف يتم تناول الواقع عبر العملية الفنية؟ اهتم بهذه المسألة د. فيصل دراج، فـوضح أن الأديب يتناول الواقع «ليعيد إنتاجه كامتداد لرؤياه الفنية وطموحه السياسي والأخـلاقي. يحاول في إعادة إنتاجه مادة أيضاً، فرحلته الأدبية بحث في خصوصيته كفنان وبحث عن عالم جديد، رحلة ثنائية البعد يبحث الفنان عبرها عن شكل جديد وعالم مفقـود، يجاهـد لتملك العالم فنيـاً كي يمتلكه فيما بعد سياسياً واجتماعياً، أي يبحث عن عالمه المثال، في لحظة بحثه عن مثله الفني.» (٢٣)

إذن لا يقدم الفنان الواقع كما هو، بل يطمـح إلى إعادة تكـوينه بفضـل رؤياه الفنيـة حسب طموحه السياسي والأخلاقي، فأي إنتاج فني هو إنتاج مادي لما يحلم الفنـان بتحقيقه وهـذا لابد أن يؤدي إلى تجديد الواقع بأدوات فنية جديدة، وعلى الفنان بذل الجهد ليتمكن من هـذه الأدوات الأمر الذي سيساعده في التعبير عن واقعه السياسي والاجتماعي بشكل أفضل، إذ يمتزج الواقع هنـا بالفن ليرتفع الفن بالواقع إلى مستوى الحلم، وبذلك يكون الواقع المشوه «هو مساحة العملية الفنيـة التي تعطي قولها المتميز، وترجع الواقع إلى مستواه الموضـوعي، إذ ان صدق الـواقع الفني لا يتكشف إلا

في مساحة تشويه الواقع المرئي، تبدأ الكتابة الأدبية، إذن في وعي معرفي جمالي، يقارب واقعاً ويكسر علاقته ثم يعيد بناء العلاقات في وحدة جديدة اسمها: الشكل.(٢٤)

المستوى الموضوعي للواقع يعني تناوله بعيداً عن المحدود والملموس المعيش، أي ليس كما هو بل كما يجب أن يكون، وهذا هو الصدق الفني للواقع الذي هو نقيض الواقع المعيش، ولا يستطيع الكاتب أن يمتلكه إلا إذا تسلح بوعي معرفي جمالي لواقعه الذي يحلم بتغييره حسب طموحه عبر أدوات فنية جديدة.

عملية الإبداع في الشعر:

ولو نظرنا إلى عملية الإبداع الشعري، لوجدنا أن جبرا ابراهيم جبرا، قد اهتم في تفصيل هذه الناحية في شكلها النظري، أما د. احسان عباس فقد شغلته الناحية التطبيقية فيها.

يوضح لنا جبرا ماهية تجربة الشاعر، التي تتخطى المواصفات الكمية، الكيفية، الموضوعية، الذاتية «فهي تجربة فذة، عميقة عمق الوجود، وطرية طراوة هذا الصباح، وهي تجربة لا يستطيع الشاعر الكف عن اقتناصها بالكلمة، إنها المحاولة الدائبة أبداً لفرض الذات على الموضوع من خلال الكلمة وكل قصيدة هي محاولة غير منتهية، محاولة لن يرضى عنها الشاعر، محاولة لا محيد له عن الاستمرار بها، حتى يكون الديوان كله، بل الدواوين كلها... سنة بعد سنة، قصيدة واحدة لا تنتهي أصواتها، التجربة هي مبرر الكلمة لا العكس التجربة هي مرجع الشاعر، ليحك كلمته عليها من جديد وكلما كان الخيال أرحب وأعمق، ازدادت التجربة رحابة وعمقاً، واشتدت جذورها تشعباً في تجارب الماضي والمستقبل في تجارب البشر كلها... من هنا خطورة الشاعر في تاريخ الإنسانية.(٢٥)

إذن التجربة الشعرية تجربة فريدة، ولو كانت الفكرة التي يعرضها الشاعر مطروقة قبله، لأنه لا يقدم الفكرة فقط في شعره، بل يعرض تجارب شعورية متجددة بواسطة لغة جديدة، لذلك كانت كل «قصيدة محاولة غير منتهية» يقول جبرا موضحاً هذا القول «كثير من الشعراء يقضون حياتهم وهم يكتبون القصيدة تلو القصيدة طلباً لتلك العزيزة الواحدة التي تشع في أذهانهم، ولا تسلم نفسها كلياً لألفاظهم، إنها المغامرة المتجددة مع الزمن في إيجاد الشكل الآخر الذي يجسد الفكرة الأولى التي أراد أن يقولها الشاعر... غير أن كل محاولة جديدة من المبدع تجعل من الفكرة نفسها شيئاً جديداً... يكفي أن تتغير الطريقة لكيما يتغير المحتوى الذي يتم بواسطتها، وهكذا فإن المحاولة اللاحقة لا تلغي المحاولة السابقة قطعاً، ويبقى لكل محاولة فذاذتها، فالفكرة الجوهرية الأولى لا تزداد أوجهاً وأبعاداً بالضرورة، بقدر ما تولد من داخلها فيضاً من لآلئها، فيتعدد الجوهر، ويتكاثر العرض يكتشف المبدع كل مرة جوهراً آخر يحدد بعضه، ولا يأتي عليه كله، وهكذا يندفع إلى مزيد من شعاب كانت مجهولة، شعاب من الدهشة، والمعاناة، والنشوة، طيلة

حياته الفنية. (٢٦)

العمليــة الشعـريــة بحث دائم عن فكـرة تكمن في الأعــماق، تـرتــدي ثـوبهـا اللفـظي المناسب، وتكرار هذه العملية الإبداعية لا يعني تكراراً للفكرة الكامنة أبـداً، لأن أية تجربة شعـرية لا بد وأن يرافقها تجربة شعورية جديدة تحتاج إلى شكـل جديـد للتعبير عنهـا، فتجعلي أيـة محاولـة جديدة للمبدع في تجديد الطريقة، محاولة في تجديد الفكرة بما يرافقها من شعور وإيحاء وخيال، هـذا لن يتم إلا إذا كانت الفكرة عميقة، تستطيع أن تشع، ولن يستطيع المبـدع عبر تجـربة واحـدة بعث كـل إشعاعـاتها، ففي كـل تجربـة يضيف شيئاً جـديداً، ولهـذا نـراه ينتقـل بـين المـاضي والحـاضر والمستقبل، محاولاً أن يعطي الجديد فلا يسقط في هاوية التكرار.

وحين يكون الشاعر في عالم محدود الزمان والمكان، كالشـاعر الجـاهلي، فـإن جبرا يجعـل من العاطفة أهم عامل يحفزه لقول الشعر، فهو محروم من وصال المحبوبة، حتى لـو تحقق ذلك الـوصل «فلبرهة وجيزة لكي يكون تحفيزاً جديداً لتحفيز جديد لمستقبل جديد: والمستحيل هو الـذي يجذب الشـاعر ويستثيره بسحره وبعـده، المستحيل هـو الذي يجعـل الـدوارس درويـاً إلى اللذة النفسيـة الجارحة التي تبكيه وتدر عليه اللفظ الجميل، والصور الغزيرة، فالشاعر مـوزع بين الـتراب والهواء ولن يستـطيع العيش في الـتراب وحده، وكلما تحـرك شيطانـه أراد الهواء، أراد الفضـاء الـذي يملؤه الحب بالرؤى، تـراها العـين وتعجز عنهـا اليد، وشهـوة العين في الشـاعر تـوازي شهوة البصـيرة، والخلق هو في اندماج الشهوتين.

إذا ما بدأت عملية الخلق كانت لـه فيها بعـد أن يسيرهـا أنى شاء، إلى الفخـر إلى المدح، إلى الرثاء، إلى الهجاء، فالشاعر فارس أدار ظهره إلى القلعة لكي يبقي على شهوته متقدة، لمن فيها كان عليه أن يعاني الفراق لكي يدمى قلبه، وتستنزف مآقيه، فتأتيه الكلمات، ولكـأني به لا يـرى الجمال الحقيقي إلا إذا استوحد واستوحش، الرؤية الفعلية تضلله عن أسرار الفتنـة ولن يستطيـع تلمسها إلا بالبصيرة، إلا تذكراً وتوقاً، لأنها حينئـذ تتكشف عن نفسها بـالكنايـات والتشابيـه ثم تتمنع من جديد، ثم تتكشف، وهكذا يتم الخلق الشعري. (٢٧)

يبدو لنا هنا أن جبرا متأثر بفـرويد في كـون الإبداع نـاتجاً عن الحـرمان والكبت، الـذي سماه المستحيل فالشاعر حين يقف على الأطلال يذكر حرمـانه ويعـبر عن مكبوتـاته، وهـذا ما يـدفعه إلى الإبداع الشعري ويحقق له بالتالي راحة نفسيـة، لأنه يـزيح عن نفسـه بفضل الشعـر ثقل المكبـوت ووطأة الحرمان، فالإبداع في صميمه عملية لا شعورية، غير أن الناقد سرعان ما يؤكـد أن الشاعـر ممزق بين الواقع والخيال «التراب، الهواء» الواقـع بما فيـه من محظورات تقف أمـامه فيضـطر لكبت معاناته، والخيال بما فيه من أحلام تتجاوز تلك المحظورات وتحقق دوافعها.

وهكـذا ـ تلتقي ـ أثناء الإبـداع في أعماق الشـاعر ـ معـاناتـه التي يعيشهـا يـوميـاً(من فـراق وشوق. .)بما يكبته في قلبه (شهوة العين توازي شهوة البصيرة)

ويلاحظ لدى الناقد إرادية الخلق الفني «يسيرها أنى شاء» فالشاعر يختار غرضه الشعري (مدح، هجاء، رثاء. .)وهنا يبدأ بمخالفة مقولة فرويد القائلة «بلاشعورية عملية الإبداع».

وإن كانت عملية الإبداع تحتاج إلى شاعر يعاني الغربة والحنين، فإنه بحاجة إلى الوحدة ليتأمل ويحس ومن ثم يبدع، فيتمتع ويمتع بإبداعه الفني، وكل هذا سيكون بعيداً عن الرؤية الفعلية والمباشرة للواقع، وباعتماده على الحدس والشعور الكامن في القلب، وباعتماده على الخيال الذي تبدعه الذاكرة، فهو ينطلق من الواقع ليحلق في فضاء الحلم عبر الكنايات والتشابيه، وبعد ذلك نلاحظ أن الناقد استفاد من المنهج الفرويدي في مسألة الإبداع، لكنه لم يسر على هديه باستمرار، فهو لم ينظر إليها على أنها عملية لا شعورية باستمرار، بل أدخل إليها الشعور والإرادة، فجعل الشاعر يختار غرضه الشعري.

وهكذا نجد جبرا قد اهتم بالجانب النظري لعملية الإبداع، فرصدها من الناحية النفسية والفنية معاً، أما د. احسان عباس فقد لاحظ الجانب التطبيقي للعملية، نجد يتابع الخلق الشعري عند أبي القاسم الشابي بدقة، فالشعر عنده يتدفق من ينبوع الأمل الذي كان «نشوة مثالية في أحضان الطبيعة وإن عنف الحياة ولد في نفس الشاعر تحدياً عنيفاً مماثلاً، وجنوحاً إلى تلك النوبة الشعرية رغم ما تصيبه من إرهاق، وإن السحابة لم تتكشف وتحتشد إلا بعد أن ساقتها رياح قوية معنفة. حقاً إن اليأس والداء وترقب الموت تغوّر ينبوع الشعر وتهدّ العزيمة، . . . إذا استسلم الإنسان لها، وواجهها بخور الضعيف، غير أنها تعجز عن أن تفعل ذلك إذا احتقب الانسان صلابة بروميثيوس وحّد نفسه في الجماعة، ورأى قوته من قوتها، وهذا وحده يصور كيف استطاع الشابي أن يصهر الألم شعراً بل أن يتحول به في ذلك العام ليغدو وجهاً آخر من الأمل المتفائل.»[٢٨]

الذي يكوّن أساس شعره، ولولا القوة النفسية للشاعر والتي جعلته يتحدى الصعاب واليأس والمرض لنضب معين الشعر لديه، فالضعف واليأس والمرض في رأي د. عباس، يقتلان الإنسان جسدياً وفنياً ولابد لمن أراد الإبداع أن يكون صلباً قوياً يستمد قوته هذه من توحده بالناس، رالابتعاد عن الشرنقة الذاتية قدر الإمكان، لأن الدوران فيها سيغرق الفنان في بحار الضعف واليأس فتموت الموهبة عندئذ، وعلى هذا الأساس تفشل العملية الإبداعية، عند د. عباس، حين تكون فردية ذاتية، وتزهر حين تنبت بين الجماعة، لأنها التربة التي تغذي المبدع غالباً ـ وتمده بالقوة ليستطيع الإبداع ويمدها بالقوة والأمل كما أمدته.

لاشك أن رسائل الشابي التي شرح فيها كيفية إبداعه، قد ساعدت الناقد على فهم الأبعاد النفسية للشاعر، وتأثيرها على عملية الخلق، هذا بالإضافة إلى اعتماده على الشعر ذاته، فيحاول النظر في كل قصيدة على حدة، ليرى طريقة إبداعها، ليخلص إلى أن الشابي يقوم شعره على الروابط «التي تعتمد على التداعي المقيد، لكي تسعف الذاكرة على اختراق القصيدة، كالاعتماد على فعل الأمر أوائل الأبيات. . . أو التكرار التأكيدي للاستقصاء ـ وهو كثير، أو التكثيف

بالتعداد. . . وظاهرة التكثيف في شعر الشابي تخدم أغراضاً كثيرة، لهذا نجدها مبثوثة في شعره على نحو متميز، غير أنها ترتد في الاتكاء عليها إلى تلك الحمى التي تواكب التبجس لحظة الابداع، وهي تشير إلى خيال الشابي يتولد في الاتكاء عليها إلى تلك الحمى التي تواكب التبجس لحظة الإبداع، وهي تشير إلى خيال الشابي يتولد من ذاته بحسب التيار الذي يجري فيه السياق. ولهذا لا يمكن أن يقال أن خيال الشاعر تلفيقي أعني يلفق المؤثرات الثقافية وتجارب الحياة اليومية ـ على مهل وأناة ـ ومهما تحدث النقاد عن المؤثرات في شعره، كأثر جبران أو شعر المهجر عامة أو غيرهم، فإن تلك المؤثرات تظل لقاء عاماً في حومة الرومنطقية حيث تؤدي الاستعدادات النفسية المتماثلة إلى نتائج متماثلة، أما في طبيعة الخيال نفسه، فإن تلك المؤثرات تشبه الومضات العابرة. . .(٢٩).

هذه المتابعة الدقيقة لدينامية الإبداع عند الشابي، تعطي صورة لمكونات الإبداع لديه وتميزه بخصوصية الخيال، الذي ينطلق من معاناته الذاتية، ويكاد يكون بعيداً عن المؤثرات الثقافية وهو إن التقى بالرومنتيين فهذا اللقاء ليس تأثراً، وإنما هو تماثل في التجارب والمكونات النفسية أدى إلى هذا اللقاء، فغالباً لا يمكن أن نعد أي تماثل بين أدبين، دليلاً على تأثر أحدهما بالآخر. وهذه ملاحظة ذكية تدل على سعة أفق الناقد.

وقد يستشف الناقد من دلالات الصورة عند الشاعر طبيعة الإبداع لديه ونفسيته أيضاً، فانتقاد ذكر النور عند الشاعر أبي العلاء، مثلاً ليس مرده في رأي د. عباس إلى العمى «إنما النور رمز للجلاء الفكري والنفسي، وافتقاده يدل على أن هذا الجلاء لن يتم حين انحرف عنه أبو العلاء إلى السخرية فلم يخرجه طوافه إلى العالم الآخر من الغرق المظلم بين اللججتين اللتين كانتا تخنقان نفسيته ـ ومن ثم افتقدنا في الغفران ذكر النور الأعظم أو رؤية الله تعالى، وإذا قلنا إن القصص هي التي بالغت في ذكر الظلام وتابعها أبو العلاء في هذا، فلا بد أن ننسف تلك القصص لأنها اهتمت بالنور اهتماماً واضحاً.(٣٠)

عملية الإبداع في القصة:

وإذا انتقلنا إلى عملية الإبداع في المجال القصصي، نجد جبرا فارسها المجلي أيضاً، ينطلق من حقيقة أولية، وهي أن التأثر بالروائيين الغربيين أمر لا مفر منه في مجال الرواية «لن يزعم روائي مهما كان أصيلاً، أنه ابتدع أسلوبه من الصفر، أو أنه لم ينهل من ينابيع هؤلاء الصانعين المهرة، ولكن الذي يبقى دائماً، عندما يحذق الروائي الطرق الأسلوبية كلها، هو ذلك الشيء الجديد المتميز، كبيراً كان أو صغيراً، الذي يأتي به إلى هذه الطرق المتشعبة، التي لا يمكن مسبقاً، تخمين منتهياتها، كما لا يمكن تحديد مطباتها ومنعطفاتها، وكل طريقة، إذا عرف الفنان شغله، تنفتح على عشرات الطرائق التي تتيح نفسها له، فهيكله الأسلوبي في خاتمة المطاف لن ينهض على قدميه، إلا إذا ملأه بأسلوبه، وقدرته على استدرار الأحاسيس والصور، وذلك بواسطة ما ينتقي وما يبدع من

طرائق فهو بشكل ما (وهذا الشكل سره الخاص) يركب هذا الهيكل ثم يفككه، ثم يعيد تركيبه، ليفككه ويعيد التركيب. . . وهكذا إلى أن تقوم عمارته جزءاً من معرفته وحلمه معاً. . ، جزءاً من كيان ذهنه وروحه، وكيان مجتمعه، وبيئته، في آن واحد ويكون قد استطاع أن يمسك في تضاعيف هذا البنيان، على نحوه الفذ، بذلك الذي تخفق كل وسيلة أخرى عن الإمساك به: الزمن.[٣١] في لحظة خلوده، فيستطيع الروائي التوقف عنده في الحاضر والعودة به إلى الماضي، والقفز به إلى المستقبل.

من البديهي أن فن الرواية فن جديد في الأدب العربي، لهذا لابد للروائي من ثقافة غربية في الرواية، لا ليعيد أساليب الغربيين في الكتابة، وإنما ليتمثلها ويأتي بأساليب جديدة، خاصة حين يبدع الروائي أسلوبه الخاص به، الأمر الذي يفضي به إلى إبداع طرائق جديدة، يعبر فيها عما يختلج في ذاته من أفكار ومشاعر وصور، وهو لا يطالب الروائي بإبداع الجديد فقط بل بإمكانه أن يستعين بالطرائق الجديدة، فينتقي منها ما يناسب هندسة بنائه الفني، الذي لا تقوم دعائمه إلا على عاتق الروائي الذي عليه أن يتسلح بالمعرفة، وبالحلم، وبالفكر، وبالروح، وبالغوص في أعماق مجتمعه. ولكن كيف يتناول الروائي واقعه؟ «إن الواقع هو في النهاية ما يفلح الفنان في بلورته في مصغر رمزي تشع منه المعاني. وهذا المصغر لدى القاص إنما هو تكثيف للتفاصيل التي ينتقيها الكاتب انتقاء حذراً بارعاً، أشبه بانتقاء الشاعر للألفاظ والصور، وإذ نكون في بحر متلاطم من التجارب، في بحر متلاطم من الحياة، يأخذ الكاتب بيدنا إلى الجزر التي نرى منها بعض ما نحن فيه.»[٣٢]

إذن لا ينقل الفنان الواقع بحرفيته، بل يبلوره عبر رموز شفافة المعاني، ومكثفة التفاصيل، لأنها خضعت لعملية تصفية وانتقاء من قبل الكاتب، فنعيش مع الكاتب تجارب الحياة، ونتعرف بشكل أفضل مشاعرنا الغامضة، ونرى في الإبداع الفني جزءاً من معاناتنا الإنسانية، وهذه القضية ليست قضية واقعية «إنما هي قضية إدراك والإدراك يضع القارىء شيئاً فشيئاً في قلب الحدث الذي يسعى الكاتب في تصويره، عينه لا تغمض ولكنها أيضاً لا تنسرح، إنما هي تركز وتنتقي، وتسعفها في الوقت نفسه حواسه الأخرى.[٣٣]

فالفهم العميق للواقع هو إدراكه بصدق بواسطة الحواس كافة، وهذا يؤدي إلى جذب القارىء لمتابعة الحدث، ثم يعود مرة أخرى ليؤكد ضرورة التركيز والانتقاء، فلا ينفع العمل الفني نقل كل ما تراه العين، وهو في هذا يبحث عن الفن الصعب، فها هو ذا يقول «أطالب كتابنا بالفن الأصعب. . أريد منهم ألا يفرغوا من كتابة شيء في ساعتين، أو عشر ساعات، ويتصوروا أنهم أنجزوا آية من آيات الفن. أريد لهم أن يزامنوا شخصياتهم ويقارعوها، ويجادلوها، وبذلك يساهمون في جزء على الأقل من هذه العملية الكبيرة الجامحة، التي هي تغيير المجتمع من فروعه حتى جذوره.[٣٤]

قد يستسهل بعض الناس فن القصة، فينقل الحوادث اليومية دون تعب، يوضح لهم الناقد خطورة هذا ويبين ضرورة المعايشة الطويلة للعمل الفني قبل كتابته، فيلازم القاص شخصياته الفنية، يجادلها وتجادله، وبذلك يمكن للفن أن يسهم في عملية تغيير المجتمع وتطوره . .

كما اهتم د. محمد يوسف نجم بفن القصة وركز جهده على عملية إبداعها، فتحدث عن الحبكة الشخصية، البيئة، الأسلوب، الكاتب، القصة والقيم.

ونجده يلتقي مع جبرا في فهم القصة الواقعية، بأنها ليست تسجيلاً لكل ما تقع عليه العين، وإنما هي إطلاق للخيال من أجل البحث عن الأسباب والنتائج، والتنقيب عن الأفعال وما يتوقع منها من أصداء، وهو يجعل عظمة القصة تتوقف على عملية الإبداع أو الخلق، «وما يرافقها من موهبة طبيعية وبراعة فنية. ولكن هاتين الصفتين لا تؤديان بالكاتب إلى النتيجة المتوخاة، ولا تبلغانه من فنه ما يريد، إلا إذا كانت خبرته بالحياة واسعة وعميقة.(٣٥) كما يتكرر اللقاء مع جبرا حين ركز على أهمية الخبرة في الحياة، والتي دعاها جبرا معاناة، وحين أكد على صعوبة الكتابة القصصية، فعملية الكتابة «ليست إلا كفاحاً متصلاً مع متطلبات المعنى والإيقاع والإحساس والقصد.(٣٦)

الإبداع والقارىء:

هذا اللقاء بين الناقدين ليس مستغرباً، مادام الهدف واحداً، وهو تقديم الفن القصصي الجيد ليستطاع - باعتقادنا - إقناع القارىء العربي بأهمية هذا الفن الجديد وروعته من جهة ومن جهة أخرى الوصول إلى القارىء العالمي، لهذا نجد جبرا شغوفاً بمتابعة أحدث المناهج الغربية في النقد، وبتوضيح أسباب تميز الرواية الغربية أمام القارىء العربي «وقد ظهر أن العديد من روايات الغرب الممتازة كثيراً ما يعتمد، ولو دون حس من الكاتب، أحياناً، على هذه الأسطورة أو تلك مما باتت معرفته ضرورية لكل ناقد، فإذا كانت الأسطورة موجودة في الرواية، على نحو غامض ما، فإن الرواية تفعل في أنفسنا لأنها تستثير شخصيات الأساطير الكامنة في لا وعي الإنسانية.(٣٧) هنا نستطيع تلمس تأثر جبرا بفريزر في مجال الإنتربولوجيا الحضارية ويونغ، إذ يرى أن مسألة الإبداع هي تسليط الضوء على اللاشعور الجماعي، باعتبار الفنان أداة له كما تعد الأساطير تعبيراً عنه.

أما د. محمد يوسف نجم فقد جعل مقياس القصة الناجحة، خروج القارىء منها، وهو يتذكر شيئاً من الحوادث، أو شخصية من الشخصيات، او فكرة، أي كل شيء «ملك عليه نفسه من جميع أقطارها، واستأثر احساسه وتفكيره، وأسر لبّه، وشغل جو القصة العام، وانتظم حوادثها وشخصياتها ومشاهدها، فمعنى ذلك أن القاص استطاع أن يرسم لنا صورة من الواقع أبرزها بما له من قدرة على التعبير المصّور المحكم، واختار خطوطها وألوانها، من زحمة الحوادث والشخصيات التي تعرضها الحياة الإنسانية التي تحيط بنا.(٣٨)

القصة الناجحة هي التي تستطيع أن تستحوذ على إحساس وتفكير القارىء وتشغله بجوها العام، بحوادثها وشخصياتها، وغالباً لا يمكن أن يكون هذا، إذا لم ترصد القصة الواقع. والحقيقة أن الكتابة الأدبية بشكل عام لا تصل إلى القارىء كما يقول د. فيصل دراج «إلا عندما تلج عالمه . . . وتوقظ فيه حاجة كان قد «نسي» أنها قائمة، لتجعل من هذه الحاجة فيما بعد، حاجة حاضرة واضحة، وعندها ينتقل النص إلى القارىء، والقارىء إلى النص.»[٣٩]

إذن من شروط عملية الإيصال الأدبي إلى القارىء، مخاطبة حاجاته ومتطلباته الإنسانية فلا وجود لعمل أدبي لا يستطيع مخاطبة القارىء.

وعندما يعجز الأديب عن الوصول إليه، فيكون مرد ذلك كما يقول نزيه أبو نضال «إلى قناعته الفكرية أساساً بدور الفن في معركة الحياة، وبمدى قناعته بمن يصنع التاريخ، هل هي الجماهير التي لا بد أن تمتلك الفن سلاحاً بين أسلحتها؟ أم هم الأفراد والنخبة كما يقول مثقفو البرجوازية ومن يكتب لهم سواء أعلنوا ذلك أم لم يعلنوه.»[٤٠]

فالأديب الملتزم الذي يعطي الفن دوراً أساسياً في الحياة حريص على إيصال عمله إلى القارىء، ليستطيع تغييره، وبذلك يتحول الفن إلى سلاح ثوري يساعد الفنان بواسطته القارىء، ولكن أي قارىء يتوجه إليه العمل؟ هل باستطاعة الفن الوصول إلى كل قارىء؟ دون أن يتحول إلى شيء بسيط ساذج، يتمكن من تذوقه أبسط القراء؟.

يوضح لنا نزيه ابو نضال أن المقصود بالجمهور هو «المحصلة الثقافية أو المتوسط الثقافي» ووصول الفنان إليه يعني «أنه قد اصبح جزءاً فاعلاً من الحركة السياسية التي تخوض وتقود النضال الجماهيري العام، اي أن الفنان هنا يمارس فعله وتأثيره في أوساط القوى المقررة والقائدة في حركة الصراع التاريخي.»[٤١]

نجد (أبو نضال)مهتماً بالدور السياسي والنضال للفن، لذلك كان همه الوصول بالفن إلى أكبر عدد ممكن من القراء.

أما جبرا فنجده يحاول إرضاء الجمهور المثقف، والذي يحس أن إرضاءه ليس بالأمر السهل ولكونه مبدعاً ينتبه إلى ذاتية الفنان ومعاناته الخاصة، إذ يجابه «بالضرورة الذاتية التي تطالبه بالإخلاص لنفسه وأصالته، وبين هذين الطرفين لن يستطيع البقاء دون أن يتمزق إلا إذا أثبت أن خياله ليس في سبات، وأن تحفزه الأسلوبي مازال قادراً على الإتيان بالسحر والإثارة والدهشة والإقلاق، وأن عليه أن يتساءل هل فيما أنتج كشفاً جديداً؟ أم أنني أكرر نفسي؟ في الوقت نفسه هل أنتج ما أريد فعلاً أن أنتجه.؟»[٤٢]

نجد هنا اهتماماً بالناحية الفنية بالإضافة إلى الحرص على إرضاء الجمهور المثقف ، فهو يعلن فشل العملية الابداعية حين يفقد الأديب الخيال المبدع ، والأسلوب الجديد بما فيه من سحر وإثارة ودهشة وإقلاق ، أي حين يعجز عن إنتاج جديد ، ويقع في التكرار ، عندئذٍ يفقد إخلاصه لنفسه

وأصالته الفنية .

أما بالنسبة للقارىء العادي (غير المثقف) الذي لم يستطع فهم العمل الإبداعي ، أو أساء فهمه فإن جبرا لا يهتم به ، لأنه لا يطور نفسه بتنمية ثقافته ، على حين نجد الفنان المبدع في تطور مستمر ، ومن هنا تنشأ الهوة بين الفنان وقارئه العادي .

وهكذا فإن عملية القراءة الأدبية ليست عملية سهلة ، يمارسها القارىء ليزجي بها أوقات فراغه ، وهي تحتاج إلى كامل وعيه وانتباهه ، لتكوّن ثقافته وتطور شخصيته ، حينئذٍ تصبح القراءة متعة وفائدة في آن واحد .

ونجد د . عبد الرحمن ياغي يأخذ بيد القارىء ، ليدله على سبيل القراءة الصحيحة للأعمال الفنية ، وهو الظفر بإيقاع العمل « ففي كل إبداع أدبي إيقاع . . . كتيار الماء الذي يضبط اتجاه الماء في النهر . . وحركته . . وعمقه . . ومنبعه . . ومصبه ومصادره وموارده . . . وحين يتمكن القارىء أو السامع أو المشاهد من هذا الإيقاع يمضي به ، بل يمضي معه في الاتجاه حتى يبلغ الينبوع الذي يصدر عنه ، ويصل إلى الموقع الذي ينطلق منه ، فيتضح إليه الموقف أو المواقف التي ينتمي إليها ، والمعايير التي يقيس بها ، والقيم التي يتعامل بها ، وإذا أبصر المواقع والمواقف وأدرك الموازين اتضحت لديه زاوية الرؤية التي يتشكل في إطارها العمل الفني ، وإذا زاوية الرؤية تلك تشف عن الفكر الذي يتلألأ في صفحة الإبداع ، وينبض في العروق ، ويتوهج في العلاقات ، أو إذا درجة الوعي تكشفها زاوية الرؤية ، وإذا القدرة على إقامة المعيار الفني تشير إلى نفسها بين يدي الإبداع ، فإذا درّب لقارىء أو السامع أو المشاهد نفسه على النطق بهذه الأبعاد استطاع الجمع بين المتعة والتقويم . »[٤٣] لأنه حصل على الخيط الذي يجذبه لمتابعة القراءة (الإيقاع) وهذه كلمة لا تعني الجرس الموسيقي للعمل فحسب ، وإنما ما يميز الأدب عن الكتابة العادية ، من مواقف وأفكار ومعايير فنية ، وما على القارىء إلا أن يدرب نفسه على تأملها ، فيستمتع بالعمل الأدبي ويستطيع تقيمه في آن واحد ، فالعمل المبدع لا بد له من قراءة مبدعة .

الفن المتفوق :

يلاحظ المرء أن هناك ، في النقد الفلسطيني ، سعياً حثيثاً لتقديم فن متفوق الإبداع ، فالناقد يوسف اليوسف في كتابه « ما الشعر العظيم » يشغله سؤال هام وحيوي ، كيف السبيل إلى فن عظيم ؟ ما هي طرقه ؟ وما هي مكوناته ؟

وهو في كتابه هذا يحاول تلمس هذا السبيل « فمثلما أن التمزق أو الالتئام ، من شأنه أن يصنع فناً عظيماً ، فإن الفرح الذاهل عن انشطار الروح والعامل على توجيهنا صوب الاستقرار في الهدوء المطلق ، في جذر الجذور ، حيث نقول للسيرورة تلبثي واستتبي » يملك عين القدرة على الإبداع ما ذلك إلا لأنه يؤوب بنا إلى أصالتنا المستقرة » .[٤٤]

روح الإنسان وما يعتلج فيها من فرح وألم ، هي منبع لكل أصيل في هذا الكون في كل زمان ومكان فهي إذن مرد كل فن رفيع خالد .

ويؤكد على هذا المنبع في مجال فن القصة ، د . محمد يوسف نجم ، فالفني المبدع عنده « هو الذي يوفق في استبطان خوافي النفس الإنسانية ، عنصر الحياة الأول وإبرازها والتعبير عنها بقوة وصدق . »[٤٥]

إن هذا التأكيد على ضرورة التغلغل إلى النفس الإنسانية ليس دعوة إلى الذاتية ، أي عالم محدود فمن البديهي اتساع آفاق النفس البشرية بهمومها وأفراحها وطموحاتها وآمالها ، التي لا بد أن تلقى في نفس كل إنسان صدى لها ، فغالباً ما نجد في الفن العظيم صلة تلقائية بين العام والخاص ، وقد وضّحها لنا د . عبد الرحمن ياغي حين رأى حاجة الفنان المبدع « إلى بصر حديد . . . ينفذ به إلى أعماق واقعه الاجتماعي ، ويخترقه . . . وإلى أعماق مادته اللغوية . . . وإلى أعماق نفسه الذاتية . . . يحتاج لوعي متيقظ لحد السكين . . يمكنه من النفاذ إلى حركة السير التاريخية بكل انطلاقتها وعوامل دفعها أو شدها أو تعويقها . . . ورؤية مواقعها المتصارعة . . . وادراك محصلة هذا السير . . . ومحطات الوقوف . . . واتجاه السير التاريخية . . »[٤٦] .

يبدو لنا أن هذه الصلة بين العام والخاص قد حسمت لصالح العام عند د . ياغي إذ نجد هنا ما يحدد الفن العظيم هو التوجه نحو العالم الخارجي للإنسان أكثر من التوجه نحو العالم الداخلي ، فالفنان بحاجة إلى وعي يتسع للحركة التاريخية من جهة ، ومن جهة أخرى إلى فهم عميق لتكوين المجتمع وعلاقاته ، إذن لن يكون هناك فن عظيم ، إلا بوجود توازن بين العالم الداخلي للإنسان والعالم الخارجي الذي يحيط به بشرط أن تظهر خصوصيتنا الذاتية والبيئية . فعندئذٍ نستطيع مخاطبة العالم عبر أدبنا .

والحقيقة أن همّ العالمية قد شغل أكثر النقاد الفلسطينيين بشكل مباشر ، أو غير مباشر ، وذلك حين ركزوا جهدهم على سمات الفن المتفوق ، وحين دلوا الأديب على عقبات الإبداع يقول جبرا مبيناً تلك العقبات : « ولئن أقلعنا عن أدب المدح والاستعطاء ، فما زال انتاجنا يشير إلى جبن أساسي جبن في الذهن والنفس ، ما زال الكاتب يخشى أن يقول كل ما لديه ، وأن يخلص في قوله إلى نفسه ورأيه . . . ما زالت إنسانيتنا إنسانية التغاضي وغض النظر ، ولن تكون قصصنا إلا مرآة لهذه الإنسانية التي تخشى الجهر والتورط ، إنسانية ناقصة لأن من شيمها البارزة الجبن ، من منا يستطيع أن يتعرض في كتاباته لمشاكل الشك والصراع الداخلي المترتب عليه ، كما يفعل كتاب الغرب ؟ . . . وأديبنا يعكس تخوفه عادة إلى الضغط الاجتماعي . وهذا بالضبط مصدر مهم من مصادر الرواية ، هذه القطبية في الحياة بين الفرد والجماعة ، بين المؤمن والمتشكك ، بين القانع والثائر ، بين المتهرب والمتورط بين الإيمان بالطائفة والإيمان بعزة الإنسان : هذه القطبية هي منشأ الشد والتوتر ومنشأ الصراع الخلاق لدى الأديب ، وإلا بقي الأدب صحافة تمس السطح وترتد عن

الأعماق . وعدم توفر الحرية السياسية عرقلة أخرى ، في سبيل الأدب ، وما من شك مطلقاً في أن الدولة البوليسية لا تخلق الأدب الإنساني ، والدولة التي لا تؤمن إلا ببضع مبادىء ضغماطيقية ، كالجماعة التي تمنع القول خشية الكفر ، تخلق جواً من الخوف والتوجس يعيش فيه الناس سنة بعد سنة ، إلى أن يعتادوه ويألفوه ، ويصبح الجبن العقلي ميزة من ميزات حياتهم وهم لا يشعرون . »(٤٧).

لقد شكل الماضي المدح والاستعطاء عائقاً ـ في أغلب الأحيان ـ في طريق الإبداع ، أما اليوم فقد وقف في طريقه الجبن الفكري والنفسي يملأ قلب وعقل الفنان ، وهذه العوامل الداخلية المعيقة للفن ترتبط بعوامل خارجية كالضغوط الاجتماعية والسياسية التي تكبل الفنان بقيودها . فالأديب لا يكون مبدعاً إلا إذا امتلك فكراً حراً ذا قدرة على التغلغل في أعماق النفس البشرية بما فيها من صراعات بين الخير والشر ، بين العفة والشهوة ، بين الخضوع والثورة ، بين التعصب والانفتاح ، بين الشك واليقين ، وهذا كله يعدّ في رأي جبرا مصدراً من مصادر الإبداع في الرواية ، يرفعها من مستوى السطحية والسذاجة ، في حين نجد الخوف من القيود الاجتماعية والسياسية التي تقيد الأديب وتحد من إبداعه يرسخ الجمود الفكري في الأدب بل في الحياة ، ويصبح الخوف والجبن عادة يمارسها المرء دون أن يحس بانهيار إنسانيته .

حواشي الفصل الثاني:

طبيعة الأدب وعملية الابداع

(١) د. عباس: من الذي سرق النار ص ٣٣ .

(٢) اليوسف: مجلة الهدف، ٧٩٨، ٢٣/١٢/١٩٨٥، ص ٢٢٢ .

(٣) اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠ ص ٢٨ .

(٤) زكريا ابراهيم: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، ط ١، ١٩٧٦ ص ١٧٧ .

(٥) اليوسف: بحوث في المعلقات، ص ١٢٠ .

(٦) د. عبد الرحمن ياغي: حياة الأدب الفلسطيني الحديث، ص ٨ .

(٧) د. دراج: حوار في علاقات الثقافة والسياسة، ص ١٣٨ ـ ١٣٩ .

(٨) د. دراج: مجلة الكرمل، ع ٢، ص ١٠٨ .

(٩) د. عبد الرحمن ياغي: في النقد النظري، نحو حركة نقد أدبي راسخة، دار الفارابي، بيروت، الدار العربية للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ١٩٨٤ ص ٨٨ .

(١٠) جبرا: ينابيع الرؤيا ص ٧٣ .

(١١) د. فيصل دراج: مجلة الكرمل، ع ٢، ص ١٠٩ .

(١٢) جبرا: الرحلة الثامنة، ص ١٠٠ .

(١٣) المصدر السابق: ص ٩٨ .

(١٤) المصدر السابق: ص ٩٨ ـ ٩٩ .

(١٥) المصدر السابق: ص ١٠٢ .

(١٦) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ١٧١ .

(١٧) المصدر السابق: ص ٨٤ .

(١٨) جبرا: الحرية والطوفان، ص ١٤٢ ـ ١٤٣ .

(١٩) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ١٧٣ .

(٢٠) المصدر السابق: ص ٨٩ ـ ٩٠ .

(٢١) أوستن وارين، رينيه ويلهك: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة، د. حسام الخطيب ص !! .

(٢٢) د. ياغي: في النقد النظري، ص ٦٧ .

(٢٣) د. دراج: حوار في علاقات الثقافة والسياسة، ص ٩٤ .

(٢٤) د. دراج: الانتاج الروائي والطليعة الأدبية، مجلة الكرمل، ع ١، شتاء ١٩٨١، ص ١٢١ .

(٢٥) جبرا: النار والجوهر، ص ١٣٧ .

(٢٦) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٦٤ ـ ٦٥ .

(٢٧) جبرا: الرحلة الثامنة، ص ١٠٢ .

(٢٨) د. عباس: من الذي سرق النار، ٢٢٧ .

(٢٩) المصدر السابق: ص ٢٣١ .

(٣٠) المصدر السابق : ص ٤٠٩ .

(٣١) جبرا : ينابيع الرؤيا، ص ٦٣ ـ ٦٤ .

(٣٢) جبرا : الرحلة الثامنة، ص ٦٣ .

(٣٣) المصدر السابق : ص ٦٦ .

(٣٤) جبرا : ينابيع الرؤيا، ص ٨٤ .

(٣٥) محمد يوسف نجم : فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط ٥، ١٩٦٦، ص ٦٦ .

(٣٦) المصدر السابق : ص ١٤٤ .

(٣٧) جبرا : الرحلة الثامنة ص ٧٦ .

(٣٨) د. نجم : فن القصة، ص ١٥ .

(٣٩) د. دراج : مجلة الكرمل ع ١، ص ١٢٥ .

(٤٠) نزيه أبو نضال : مجلة الثورة الفلسطينية، ع ٦٣، ١٩/٦/٨٤، ص ٦٧ .

(٤١) نزيه أبو نضال : مجلة الثورة الفلسطينية، ع ٦٠، د ٢٥/٥/٨٤، صي ٧٨ .

(٤٢) جبرا : الرحلة الثامنة ص ٩٧ ـ ٩٨ .

(٤٣) د. عبد الرحمن ياغي : في الأدب الفلسطيني قبل النكبة وبعدها، شركة كاظمية للنشر والترجمة والتوزيع، الكويت، ط ١، ١٩٨٣، ص ٢٣٣ .

(٤٤) اليوسف : ما الشعر العظيم، ص ١٢٠ .

(٤٥) د. نجم : فن القصة، ص ١٣٦ .

(٤٦) د. ياغي : في النقد النظري، ص ٦٠ ـ ٦١ .

(٤٧) جبرا : الحرية والطوفان، ص ٥٠ ـ ٥١ .

الفصل الثالث

نظرية الأجناس الأدبية واتجاهاتها

الفصل الثالث :

نظرية الأجناس الأدبية واتجاهاتها

آ - الأجناس الأدبية (الشعر - القصة - المسرحية)

لاشك أن تمييز الأجناس الأدبية يشكل جزءاً هاماً من الفعالية النقدية ، وخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار وجودأجناس أدبية وافدة على الأدب العربي (قصة ، مسرحية) فالسعي إلى إعطائها هويتها الخاصة التي تميزها عن الشعر : (الجنس الذي ألفه العرب عبر قرون طويلة) أمر لا بد منه ، لترسيخ أركان هذا الفن الجديد في أذهان الكتاب والقراء معاً من جهة ، وتعميق فهم حدوده من جهة أخرى ، وهكذا فإن نظرية الأجناس الأدبية وضعية (ما هو الجنس الأدبي ؟ ما هي أنواعه ؟ وما هي عناصره ؟ ما هي مهمته) تقوم على التمييز ، وتساعد الناقد في مجال التطبيق ، وذلك بتبلور أساس ضابط لعملية التقويم .[1]

أولاً - الشعر :

اهتم النقد الفلسطيني بتعريف فن الشعر إلى القراء ، نجد د . إحسان عباس منذ وقت مبكر (١٩٥٥) يصدر كتاباً اسمه « فن الشعر » وذلك بعد أن قام بترجمة كتاب « الشعر »

لأرسطو ، ويكاد ينحصر جلّ نشاطه النقدي في هذا المجال على مدى ثلاثين عاماً تقريباً ، وهـذا ما نجده أيضاً عند الناقد يوسف اليوسف ، فقد أصدر خمسة كتب عن الشعر في مدى قصير(ما بين ١٩٧٥ ـ ١٩٨١ . أصدر « ما الشعر العظيم ١٩٨١ » ، « الشعر العربي المعاصر ١٩٨٠ » ، « بحوث في المعلقات ١٩٧٨ » ، « مقالات في الشعر الجاهلي ١٩٧٥ » ، « الغزل العذري ١٩٧٨ ») ، بل نجد كامل السوافيري قد اهتم بالشعر الفلسطيني إذ أصدر كتاباً سماه « الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني » وكتاباً آخر » الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين » أما الناقد جبرا ابراهيم جبرا ، فقد زاوج بين الاهتمامات بالشعر والاهتمام بالقصة .

لا بد أن ننوه في البداية بأن النقد الفلسطيني قد اهتم بالجانب النظري لفن الشعر والجانب التطبيقي معاً ، وإن كان الجانب التطبيقي يغلب عليه ، وهـذا أمر طبيعي ، خاصة وأن المجال النظري مهما تنوع ـ يبقى محدوداً بالقياس إلى المجال التطبيقي للإنتاج الشعري . ونظراً لضرورة المنهجية سنضطر إلى فصل الجانب النظري عن الجانب التطبيقي للإنتاج (لنعود إليه في الباب الثاني) .

في البداية لو أردنا تعريف الشعر من الناحية اللغوية ، نجد الناقد اليوسف يوضح لنا أنه ليس صدفة « أن تشتق اللغة العربية ـ وهي في ماهيتها لغة صوفية باطنية ـ الشعر من فعل الشعور أو جـذره الثلاثي . وإذا ما علمنا أن هـذا الجذر ، إنما يتألف من مقطع ثنائي هـو الشع ، بمعنى الانبثاق المتوهج ، وكذلك الراء ، وهو حرف النشاط المتحرك اللطيف ، عرفنا أن الشعر بالضبط أثرى تدفقات التفوح التي يمارسها الباطن في البؤس والنعمى على السواء . »[٢]

إذن الشعر بوح الأعماق ولغة الوجدان « والشعر ليس البحث عن العدم ولا إحالة إلى ما لا وجود له بل هو غوص في الذات ، في المنزه والمبرر . »[٣]

فهذه الذات ليست فردية ، أي تجسد ذات الشاعر وحده ، بل هي ذات مشتركة وأبدية » فلئن كان البشر يلتقون ذاتهم المشتركة الكلية والأبدية ، حين يقرؤون قصيدة عظيمة ، فإن هذه الفرصة لم يؤتوها إلا لأن الشاعر قد امتلك أن يقتنص الكوني ، أو الكلي العام المشترك ، في برهة التجلي الخاص لهذا العام ، وإلا لأنه أجاد التعبير عن مضامين تلك الذات المشتركة المؤبدة . وما كان له أن يجيد التعبير إلا لأن الألفاظ ، بفعل شدة العمق وكثافة حضرة الشعور ، قد أخذت تنبجس بحرية وتلقائية من الصميم الروحي الذي ما بعده صميم ، أعني لأن اللغة قد جاءت يانعة ، من جهة ، وباسلة من جهة أخرى . »[٤]وقد شارك في التأكيد على كونية الشعر جبرا ابراهيم جبرا ، غير أنه أضاف إليه ضرورة التعبير عن التجربة الحالية لعصرنا الحديث » أن ينطق الشاعر اليوم بلسان التجربة الأزلية ، شرط أساسي للشاعرية ، « وأن ينطق في الوقت نفسه بلسان النصف الثاني من القرن العشرين ، شرط أساسي للديمومة »[٥].

ولا شك أن المقصود بالتجربة الأزلية هو الإحساس المرهف بالهموم الإنسانية العامة التي

تعني الإنسان في كل زمان ومكان ، وهـذا لن يتنافى مـع تجسيد همـوم الحاضر والانخـراط بالهمـوم العامة والخاصة » فالشعر قبل سواه من سائر الفنون هو ما يوازن بين أنفاسنـا وأنفاس الكـون الذي يتنفس من حولنا بجوانيته الخاصة ، والشعر قبل سواه من سائـر الفنون هـو الأقدر عـلى التعبير عن حياة الوجدان بجوانيته الخاصة ، والشعر قبل سواه من سائر الفنون هو الأقدر على التعبير عن حياة الوجدان الداخلية بما هي روح صرف يختلج ويتماوج ، وتعوم فيه شتى لونيات الشعور وجزئيـاته ، إنه يتعامل مع رعاف الروح ، مع حياة الباطن والخلجات المستسرة المنخرطة انخراطاً حميـاً والحياة الكونية العامة والخاصة » .(٦).

إن غوص الشعر في أعماق الوجدان الداخلية ، لا يعني صرف الشعر عند الناقد عن الوجهـة الاجتماعية إلى الوجهة الذاتية ، بل هو الغوص في الأعماق للبحث عن الجوهر الإنساني ، والابتعاد عن كل ما هو سطحي مبتذل ، فالتأكيد على كونية الشعر العامة والخاصة هو تأكيد على اجتماعيته ، فقد كتب الإنسان الشعر « ابتغاء مرضاة الكون ، وابتغاء الفؤاد البشري ، وابتغاء صيانة المطلقات المتعـالية عن التلوث بـأنفاس العجـول الذهبيـة ، فشتان بـين موسى في الـطور ، وبين الـسـامـري الطائف بالعجل الذهبي في سيناء . »(٧).

وهكذا يغدو الشعر كشفاً عن الجـوهر الكـامن في أعماق الـروح البشري ، عن الحب والخير والجمال والحق والحرية ، هذا هو المقصود ـ في اعتقادنا ـ في عبارة « المطلقات المتعالية » ، أما نقيض هذا فهو « أنفاس العجول الذهبية » أي عالم المادة والاستهـلاك والتفاهـة ، وبذلـك يصبح الشعـر لديه أرقى الفنون « لأنه الفن الوحيد القادر على أن يدمج بـامتياز كـلاً من المجرد والمجسـد ، ولأنه أرحب الفنون طراً ، وأكثرها قدرة على الاتساع للشمول والحساسية الكـونية ، ثم إنـه الأقدر عـلى استحضار أخيولة البراءة الشيء الذي يحثنا لدى التعامل مع الشعر على إحـلال مقولـة الصبوة عـلى مقولة العقدة ، مثلما يخولنا حق الحديث عن نزعة التدفق الروحي بدلاً من حق الذهـاب إلى مقولـة الدوافع المكبوتة عن السريرة ، أو السرائر ، عوضاً عن أرصدة الإحباطات الراعبة . . . »(٨).

وهذا فهم صوفي للشعر ، فقد جعـل مصدر اتسـاع الرؤيـة والحساسيـة الشاملة للكـون ، وصار من الممكن بفضل هذا استعادة أخيلة الـبراءة البدائيـة ، واستناداً عـلى الأطروحـة الصوفيـة ينقض مقـولة علماء النفس في الإبـداع ، ويجعل المقـولة الصـوفية أسـاس الإبداع ، فـالشـوق إلى التوحد بالكون ، والامتداد الروحي في أعماق الروح الإنسـاني والكون ، والعـودة إلى السريرة ومـا تتضمنه من فرح وألم ، فيغدو الشعر كشفاً عن ذلك كله ، لا تصعيداً لدوافع مكبوته أو لعقد نفسية وإحباطات ، وعند ذلك يتسع مفهوم الإبداع الشعري ، إذ يتجـاوز إلى حد مـا ، الجوانب القلقـة والمظلمة في أعماق الفنان ، إلى جوانب مضيئة أكثر رهافة وأكثر شمولية .

والحقيقة أن هذا التطور في موقف الناقد من المقولة النفسية لإبداع الشعر ، فقد وجدناه ، في كتاب « الغزل العذري » (أصدره ١٩٧٨) ، مؤمناً بهذه المقولة « لا يمكن لابتكـار الجمال أو لنقـل

رؤيته أن يكون إلا بحثاً عن الناقص عن الغائب ، أي عن الأعماق التي تعاني اضطراباً ما . »(٩) .

فالإبداع لا يكون إلا إذا كان الشاعر يعاني من عقد وإحباطات ومكبوتات في أعماق لا شعوره ، على حين نجد د . إحسان عباس يرى « كل شاعر إنما هو شاعر بمقدار تعلقه بالجمال وتأثره بالجميل ، وأن الشاعرية (في رأيه) ذلك التوجه الشعوري إلى نواحي الجمال في الكون . »(١٠) فالإبداع الشعري لديه إبداع شعوري ، ولكنه لن يكون إلا بعد تأثر الشاعر بالجمال الكامن في الكون .

أما جبرا فنجد تشابك العناصر الشعورية واللاشعورية لديه . الشعر سحر والقول المأثور « وإن من البيان لسحراً » قد يعتبر هاماً للشعر ، والسحر يعتمد على غوامض تثير النفس أو تهزها ، دون أن يحاول المرء استكناهها ، وقد يثير السحر اللفظي الذهن أيضاً دون أن يستطيع تحليل السر في هذه الإثارة ، فالشعر يتصل بالهزة النفسية أو الذهنية ، وبالتالي بالدهشة والعجب ، ولكن الشعر بالإضافة إلى ذلك ، نوع من الكشف ، إنه بعبارة شلي « رفع الحجاب عن الجمال الكامن في الدنيا » ولكنه يرفع الحجاب عما هو أكثر من الجمال ، فالغوامض الكامنة في ميكانيكية الشعر تكشف عن رؤية للحياة أوضح : لتعقيدها أو غزارتها ، أو جمالها ، أو حزنها ، أو كل ذلك معاً . ولعل هذا التناقض الظاهر هو مصدر السحر الكامن في الشعر ، فالشعر لا يعمل في النفس عن طريق الذهن (المنطق) بقدر ما يفعل عن طريق الحدس ، ذلك الحدس الداخلي الفجائي ، الذي يمتاز به الخلاقون ، ويحاولون إثارته في أنفس الآخرين بإبداعهم . »(١١) .

نلمح في هذا النص مؤثرات تراثية « إن من البيان لسحرا » ورومنتية واقعية ، وهذا لن يؤدي إلى تنافض في القول لأنه اختار من الشعراء الرومنتيين (شلي) الذي نادى بوجوب القيمة الاجتماعية والخلقية ـ للشعر . أما مكونات الشعر لدى الناقد فهي شعورية ولا شعوريةمعاً ، فالشعورية هي السحر اللفظي (كناية ، صورة ، رمز) الذي يثير الذهن بمكوناته اللاشعورية أيضاً أي (المكبوتات النفسية) التي تتداخل مع السحر اللفظي فتحدث تأثيراً في النفس ، كما أن الشعر لديه كشف عن الجمال الكامن في الكون ، الذي ليس بوسع الإنسان العادي كشفه وهو يكتشف عبر مكبوتاته اللاشعورية عن هموم الحياة وأفراحها ، ومن خلال تناقض الظاهر والباطن يبدو سحر الشعر ، الذي لا يؤثر في النفس عن طريق الفكر ، وإنما عن طريق الحدس ، فيخلق ضرباً من المشاركة والاتحاد بين الشاعر وبين القارىء وهذا لن يكون إلا بالإيحاء ، والابتعاد عن اللهجة الخطابية . مهمة الشعر الصريحة ، والتي شاعت في الشعر القديم ، ولعل المهمة المنوطة به في القديم جعلته بحاجة إليها فقد قام « مقام العلم بل هو يمثل جملة الثقافة تقريباً ، من حيث كونه رصداً لكل حالات المجتمع والحياة ، والدليل على ذلك أن الجاهلية لا تعرف نوعاً آخر من أنواع النشاط الفكري والعقلي إذا استثنينا بعض الأمثال والكتابات أو الأقوال النثرية القليلة الكم . . . »(١٢) وهذا ما يؤكد لنا بالضبط قول القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في كتابه

« الوساطة بين المتنبي وخصومه » فالشعر علم من علوم العرب . »[١٣].

وكما رأى د . إحسان عباس أن الشعر في الجاهلية كان يخدم غاية حياتية للشاعر ولكنه مصدر رزق له « وكان ابتعاد الشاعر عن المجتمع نحو الإنسان الذي يهيىء له الخلعة والطعام ، أي نحو مصدر الرزق ، هو الطابع العام لحياة الشعر العربي . . . »[١٤].

أما اليوم فلا يمكن للشاعر أن يبتعد عن المجتمع ، فيقدم الشعر الخالص ، كما يريد له أصحاب الفن للفن لأن الشعر ، كما يقول د . عباس « نوع من معالجة الحقيقة بتنظيمها تنظيماً جديداً وسيظلّ الشعر من غرس حديقة الحياة ، يجمع بين قصة المجتمع والتكامل الجمالي ، وإذا أهمل واحداً منهما فقد ركناً هاماً من مقوماته ودواعيه . »[١٥].

يؤكد لنا الناقد أن اهتمام الشاعر بالمجتمع يجب ألا ينسيه الناحية الجمالية للشعر ، فهو إن أهملها أو أهمل مجتمعه ، فقد ضيع أهم مقوماته ، وهنا يلتقي مع الناقد الإنكليزي ماثيو أرنولد الذي رأى في الشعر نقداً للحياة مشروطاً بقانوني الصدق الشعري والجمال الشعري .[١٦]

والحقيقة أن الاهتمام باجتماعية الشعر يعني تسليط الضوء على الجانب الفكري في الشعر ، وهذا ما يقول به معظم النقاد الفلسطينيين ، ومن العجب أن نرى الأستاذ يوسف الخطيب يرفض هذا القول ويرى أن « الأفكار أبداً هي وظيفة العقل ، وأن موضع استنباط الأفكار قائم في حقل الفلسفة ، في حقل السياسة . . في حقل الاجتماع والاقتصاد . . . في حقل الطبيعة . . . وليس الشعر ، بل ليس الأدب عامة إلا قوى الرعد ، والبرق ، والشمس التي تمنح الحياة والاشراق لهذه الحقول جميعاً . »[١٧].

لا شك أن هذا القول الذي يرفض وجود الفكر في الشعر اليوم هو عودة بالشعر إلى الوراء ولا يعني سوى الإبقاء على الشكلانية ، وإزراء للمستوى الشعري ، وهذا نقيض الممارسة الشعرية إلى حد ما ، التي نجدها لدى الشاعر يوسف الخطيب .

ويجدر بنا هنا أن نذكر ردّ د . إحسان عباس عليه « فمن غير الطبيعي أن يتصور الأستاذ الخطيب أن الأدب » مجال مستقل « عن الفكر في عصرنا الحاضر ، وإذا كان الأدب يختلف عن المجالات الفكرية الأخرى في وسائل التعبير فإنه يشاركها في أنه لا بد أن يحتوي قيماً وأن يكون غائياً ، وأنه لا بد من أن يلتقي مع المجالات الفكرية في النهاية ، من حيث عمله على تطوير الإنسان . »[١٨].

الشعر الحديث :

فالهدف الذي يجب أن يضعه الشاعر في اعتباره هو جعل شعره سلاحاً من أسلحة التطور في مجتمعه ، وهذا لا يكون إلا باعتماده على الفكر دون نسيان الجانب الفني ، كما ذكرنا سابقاً ، ولهذا ثار الشعراء على الشكل التقليدي ، الذي يكاد يقف بأطره القديمة عقبة في طريق

التعبير لديهم ، ولن يستطيع نظام الشطرين الإيفاء بحاجتهم الفكرية ، وقد كان النقاد الفلسطينيون من أوائل الذين عُرفوا بالشعر الحديث ، محددين معالمه ، ومشجعين شعراءه ، نذكر هنا على وجه الخصوص جبرا ابراهيم جبرا ، الذي لم يكتف بهذا كله ، وإنما نجده من الرواد الأوائل في ممارسة الشعر الحديث ونقده معاً أما د . إحسان عباس فنجده يكاد يتفرغ لنقده ، منذ بداية الخمسينات ، أي منذ بداية الثورة على الشعر التقليدي ، فقدم للقارىء بعض دواعي ثورته ، منْ مفهومات نفسية ترد الإنسان إلى عالمه الداخلي وكشوفات كبرى كالنظرية النسبية ، مما خلق حوله عالماً جديداً يحتاج إلى نوع جديد من التعبير ، ولهذا « يحاول الشاعر الحديث أن يجعل الشعر خصباً غنياً ، ويحمله أقصى درجات الحقيقة والتأثير الشعري ويقدم لنا التجربة بكل ما فيها من تراكيب وتعقيد ، وقد يجيئه الوحي الشعري على شكل دفقات عارمة تحطم طريقته في التفكير ، وترفض أن تخضع للقوالب المألوفة وما كان الشاعر القديم ينقله بالصورة والتشبيه والاستعارة ينقله الشاعر الحديث بتسلسل غير منطقي . »[١٩].

وكذلك لم تعد مهمة الشاعر الحديث ، إمتاع القارىء فحسب بل نجده « يحرُّ بركة النفس ليثير لا ليريح قد يغيظ بحرق المقدسات والموروثات ليفتح العيون ، قد يصدم بكهرباء العلاج كي يشفى من صدمة سابقة ، وقد - وهذا هو الأهم - ينسق الفرد في سياق الجمهور ، ليرضى ، ليثور ، ليضحي ، ليسخر بالموت ما دام هذا هو الطريق الذي لا يحس فيه بالغربة ، رغم أنه من الغربة نفسها يستمد الشاعر الحديث حبره وقلمه وورقه ، وصوره ، ويخلق القصيدة لتصبح بيتاً يسكنه هو والوهم ونحن وأنتم ، وبين هذا التناقض الحتمي يعيش مهمة الشاعر الحديث : الغربة (في الواقع) والانضواء الجماعي في الفن . »[٢٠]إذن تغيرت مهمة الشاعر ، فصار عليه أن يهز النفوس والضمائر ويفتح العقول ، من أجل تغيير الواقع إلى الأفضل ، وتطوير الإنسان ، ومن أجل المساهمة في عملية دمج الفرد في الجماعة ، ليستطيع مشاركتها أفراحها وثورتها ، ويتحمس للتضحية والسخرية بالموت ، وهذا ما يخفف إحساسه (الشاعر) بالغربة مع أنها تحيط به في الواقع ، لكنه يتجاوزها في الفن ، ليندمج بالجماهير ويدمجها به ، فتتجمع لديه الذات الفردية ، والذات الجماعية ، واعتلال الروح ، باضطراب التاريخ ، وتوتر الحياة . »[٢١].

لذلك نجد أن ما يميز الشعر الحديث عن التقليدي ، ليس مجرد الشكل الخارجي ، على أهميته ، إنه الجو النفسي الذي يخلقه الشاعر بوسائل مناسبة ، فصار الشعر كما يقول جبرا ابراهيم جبرا « أقرب إلى المنولوج ، وإلى صوت الفرد يحدث نفسه ، بينما كانت السمة البارزة للشعر فيما مضى هو أنه شعر مخاطبة ، أو حوار - صراحة أو ضمناً - . . . فالشاعرُ القديم كان يعرف المنولوج ، بمعنى مخاطبة النفس ، ولكن الفرق بين منولوجه وبين المنولوج في الشعر المعاصر هو الصنعة « الدرامية » المتوترة التي نجدها في الشعر المعاصر ، والتي قلما توجد بهذا التوتر في شعرنا السابق . فالشاعر في الماضي يخاطب نفسه على تقطع ، متسائلاً ، متشكياً ، متفاخراً ، ثم يعود إلى

الموضوع الذي هو فيه ، والذي هو في الأغلب خطابي ، يستهدف جمهوراً يستمع إليه ، وصيغة المتكلم تتحول بسهولة من « أنا » المفرد إلى « نحن » الجمع . غير أن الشاعر المعاصر يتحدث إلى نفسه (إذا استعمل لهجة الخطاب ، فإنه خطاب غير حقيقي ، يجعل منه وسيلة لتحويل النظر إلى دخيلته) . . . »[٢٢].

وهكذا يبتعد الشعر الحديث عن الخطابية المباشرة ، ليقترب أكثر إلى العوالم الداخلية للإنسان بما فيها من صراعات وتوتر ، لذلك يكاد يكون من البديهي استعمال الحوار الداخلي الأمر الذي يؤدي إلى اعتماد أدوات تعبيرية مناسبة ، كجعل أبيات القصيدة متصلة في المعنى والتركيب معاً ، فيتخلى الشاعر الحديث « عن العمود الذي كان يقوم على الصور الشتيتة ، لا يربطها سوى البحر والروي والمناسبة ، ويطول ما دام للشاعر « نفس » ولكن شاعر اليوم يوحد بين أجزاء قصيدته من الداخل يسبر المعنى الواحد الشامل الذي هو موضوعه ، وينتهي حين يتكامل على صفحة الورق ، وفي البصيرة تكاملاً يكاد يكون جبرياً ، في استدارته العضوية على النفس . كما أنه تعمد ، وما في ذلك من ريب بعد اليوم ألا يخضع للشطر ، هذا الحاكم العتيد المستبد ، بل إنه يسخر الشطر لموسيقاه . وإحساسه وصوره . »[٢٣]، فلا يتجزأ المعنى حسب الوزن ، بل يجعل القصيدة دفقة واحدة وبذلك تحل القصيدة محل البيت الواحد ، والإيقاع مكان الوزن والقافية ، والإشارات مكان المعاني المطابقة « ولم تعد الصورة ، كما هي في القصيدة التراثية ، مجرد عنصر عرضي أو شذرة صغيرة ما تلبث أن تنقطع ، بل أصبحت تمتد وتتداح مترامية حتى لتكاد تشمل القصيدة برمتها في بعض الأحيان ، وبما أنها أخذت ترتكز على مبدأ التراكب والتكثيف ، فقد أصبحت أقرب إلى الرمز منها إلى الاستعارة . »[٢٤] ولهذا نجد الصور في الشعر الحديث غير مألوفة ، خاصة وأنها تعبير عن حالات نفسية وذهنية غامضة وبذلك صارت الصورة « كلاً يعبر الشاعر بها عن التعقيد الموجود في كل حالة ، أو يريد من الصور أن تؤدي الهزة التي هي غاية الشعر ـ في نظره ـ ولذلك تلعب الصورة دوراً خطيراً في الشعر الحديث وتلقى عناية خاصة . »[٢٥].

ويكاد يكون للأسطورة الدور نفسه في الشعر الحديث ، وهي كالصورة أيضاً في كونها ترتفع بالشعر عن الخطابية والمباشرة ، وفي كونها سمة أساسية للشاعر الحديث يقول الناقد اليوسف « قد لا نجافي : الحقيقة كثيراً إذا ما قلنا أن الشعر للمعاصر قد تأسس منذ أن ولجت الأسطورة كبعد ينبوعي شعوري إلى جسد القصيدة ، أي منذ ظهور أنشودة المطر للسياب في أواسط الخمسينات ، وليس مع كسر العمود الشعري التقليدي ، أو الخليلي ، في أواخر الأربعينات . »[٢٦]وأصبح الشعر الحديث بفضلها رؤية كونية يستمد عناصر وجوده من العصور البدائية لأمته ولغير أمته ، ولذلك وجدنا الأسطورة قد أصبحت في الشعر منذ عهد عبد الرومنتيين،فصارت تعني العنصر المتمم للحقيقة التاريخية أو العلمية ، وأصبح لها دور هام منذ أن أحياها علماء النفس والأنتربولوجيا « فعاد أوديب إلى الحياة ، وعاد إله الحب كذلك ، إلا الموت فإن رمزه لم يشخص بعد . والشاعر

إنسان يخلق أساطيره الخاصة بما فيه من موهبة أو إلهام أو قوة متخيلة ، غير أن هذه القوة لم تعد تأتيه من شيطان أو ـ ربة الشعر ، أو من السماء ، وإنما تصدر من قرارة نفسه ، فذلك هو مركز الأسطورة وذلك هو اللاشعور . »[٢٧] إذن تساعد الموهبة والثقافة الشاعر على خلق الأسطورة ، إلا أنه بفضل الخيال يستطيع أن يجعل الأسطورة جزءاً من الواقع .

وقد اهتم د . إحسان عباس بالخيال ، وبين عدم اهتمام النقاد به في العصور الكلاسية كما بيّن خطأ العرب « حين حاولوا أن يقتلوا قوة الخيال في الشعر ، لأنهم تصوروها نوعاً من الكذب وبذلك مزجوا بين الكذب الخلقي والفني . »[٢٨] ولهذا قرنوها بالشيطان ، وأهملوا الحديث عن طبيعته أما الرومنتيون فقد آمنوا بقوة الخيال الخالقة للشعر ، على حين نجد الطبيعيين قد أنكروها وركزوا اهتمامهم على المظاهر المادية للأشياء . كما وضح د . عباس الفرق بين الخيال ، والإيهام ، فالإيهام يتعلق بما ليس حقيقياً ، ولكنه يساعد الإنسان في أن يتغلب على عدم الرضى بالواقع الذي يعيش فيه ، أما الخيال فليس فيه هذا الدافع ، لأنه تستوى عنده الحقيقة وعدمها ، بل تستوى عنده الرغبة في الشيء وعدمها ، غير أن الخطر يكمن في تطرف الشاعر بالخيال ، لأن ، كما يقول الناقد اليوسف ، « كل تطرف في التخيل بعيداً عن الواقع لا يسعه أن ينتج أي شعر ، ولا حتى أي فن ، وكل تطرف في الالتصاق بالمرئيات والوقائع المباشرة محروم هو الآخر من الشاعرية بالضرورة ، فلا بد إذن من حلقة الوصل الذهبية . . . فما الشعر إلا وحدة الذاتية والعينية واندغامهما في تركيبة موفقة عالية »[٢٩] ، ولن تتحقق هذه الوحدة وهذا الاندغام ، إلا بلغة بعيدة عن التقريرية ، وأقرب إلى الكشف والإيحاء ، باختصار لغة مبدعة لا جاهزة . ولعل أكثر المهتمين باللغة الشعرية ، من النقاد الفلسطينيين ، هو الناقد اليوسف وقد جعل أية ثورة أدبية ، هي تحول عميق يطرأ على اللغة الأدبية ، فيتحدد عنده « عمق كل تحول في حركة شعرية معينة بطول أو قصر الشوط الذي استطاعت أن تدفع فوقه نمو لغتها الشعرية ، فكلما تمكنت مرحلة من المراحل الجديدة من ترسيخ الوظيفة الإيمائية أو الإلماعية للمعجم الشعري ، وكذلك من تقليص الوظيفة الدلالية أو القصدية ، كانت الوثبة أكثر شحناً بالفرق النوعي الجوهري . . . ومن هنا جاء الشعر استعمالاً خاصاً للغة ، واستعمالاً غير قصدي لا يتحقق في التجريبي ، أو في إطار عالم العمل . . . وبذلك عبرت اللغة على يد الشاعر المعاصر من كونها شيئاً في ذاته إلى كونها شيئاً لذاته ، وما ذاك إلا لأن لغة الشعر ليست وسيلة حمل الأفكار ، بل هي والأفكار في حالة هوية موحدة وهنا يقضي الشاعر المعاصر على التفارق بين الفكرة وجسدها الصوتي . »[٣٠] .

نلاحظ أن هذا القول يكاد يتفق وتعامل أدونيس مع اللغة ووجهة نظره فيها ، فهو يرى « أن قيمة العمل الشعري لا تكمن في كونه « واقعياً » ، أو « حقيقياً » ، أي في مدى « يمثل » أو « يعكس » وإنما في مدى قدرته على جعل اللغة تقول أكثر مما تقوله عادةً أي في خلق علاقات جديدة بين اللغة والعالم ، ومن هنا ليس فهم العمل الشعري ، الفهم الحق بالعودة أو بالاستناد إلى

« الواقع » بل بالعودة أو الاستناد إلى الطاقة التي يختزنها لتكوين مثل تلك العلاقات . »[٣١].

إذن ما يميز الشعر العربي المعاصر عن الشعر التقليدي هو لغته الجديدة ، التي لا تعني أبداً ألفاظاً جديدة ولكن « نوعية التواصل الكيميائي بين الألفاظ ، فقد كان من شأن التواصل الجديد أن نقل القصيدة ، من مملكة التشبيه والاستعارة إلى مملكة الصورة المتراكبة المكثفة . . . وبينما كانت الكتابة التراثية تقوم ـ في الغالب الأعم ـ على التراصف التجاور ، أو التشابك المألوف ، فإن الكتابة المستحدثة أخذت تتأسس على التلاحم ، والتفاعل الكيميائي ، وبينما يحيلنا التراصف اللغوي على داخلية بسيطة ، مستوية ، مسطحة ، وبلا أعماق وبلا أبعاد ، فإن المعجم الشعري المعاصر يحيلنا دوماً على قاع الشعور ، ولهذا نراه يفلت من طائلة الحسي في معظم الأحيان . فالألفاظ في الشعر العربي الجديد فلذات من أسطورة ، والعلائق بينها تتأسس على التوالج ، لا على التجاور ، على الاندغام ، لا على الترابط الخارجي ، والصور في الشعر المعاصر لم تعد تغتذي بنضارة الألفاظ ، بل بالاندغام المتين المؤلف بينهما . »[٣٢]، وهكذا تتفاعل مفردات اللغة المألوفة تفاعلاً جديداً ، لتعطي دلالات جديدة ، ولذلك صارت اللغة الشعرية لغة متوترة تعبر بالصور عن توتر العالم الخارجي والداخلي للشاعر . وهي لهذا عميقة ذات أفق وأبعاد ، فكأن كل لفظة جزء من أسطورة ، وعلى هذا الأساس تقدم القصيدة الحديثة في وحدة تشكل اللغة والصورة لحمتها وسداها .

الشعر العظيم :

كما شغلت الناقد اليوسف مسألة تحديد ماهية العظمة في الشعر ، حتى انه أصدر كتاباً سماه « ما الشعر العظيم » عرّف فيه الشعر العظيم ، وحدد أهم معاييره التي تؤلف نسيجه الداخلي « فالشعر لا يصوغ اللامحسوس وحسب ، بل هو يجرد المحسوسات من خاصيتها الماهوية ، أعني من حسيتها ، من غلاظتها وثقلها ، من ماديتها السمجة ، ليحيلها روحاً خالصة ، وليجعلها تعانق بعداً جديداً ليس له في جوهرها أصل مكين ، بل هو فقط مما أقحمه الشاعر عليها إقحاماً ، وهذه هي برهة الذاتية في الفن . . . »[٣٣].

فالشعر العظيم لا ينير الوجدان بلغة العقل ، فيجعله ملموساً وحسب ، بل يستطيع أيضاً أن يحيل المحسوس إلى مجرد ، أي حين يرفع عنه ثقل المادة ويحيلها إلى روح ، فالشاعر العظيم هو الذي يتلمس الروح عبر الأشياء الملموسة ، فيجعلها شيئاً جديداً ما عرف من قبل من هنا يبرز إبداعه الذاتي أي بخياله يستطيع تجسيد الوجداني وإنارته ، وتجريد كل ما هو مجسد والارتفاع به ، وهو يؤكد على ضرورة التحام الخيال بالعاطفة لتأسيس الشعر العظيم .

أما سر العظمة في الشعر العظيم ، فقد رآه يكمن في « أن هذا الشعر يحتوي في أنسجته على العناصر والأغذية المشبعة للذائقة الروحية . وهذا يعني أن الباطن الأكثر رسوخاً في الأعماق يجد ما

يطابقه في القصيدة العظيمة ، بحيث يمكن القول بأن بين الباطن والقصيدة العظيمة ثمة وحدة هوية كفيلة بإنجاز التواحد أو التآخذ بين الطرفين أي أن المحتوى الباطني يكون قد عثر أخيراً على تعبيره الأنصع بحيث تمكنت الروح من أن ترى ذاتها شاخصة أمامها وخارجها ، حتى لكأنها تنظر إلى نفسها في مرآة . »[٣٤].

إن الشاعر هنا يتجاوز نفسه ، ليكشف عن الجوانب الخفية الباطنية للتجربة الإنسانية ، عن الروح الإنسانية والتي لا بد أن تمس روح المتلقي ، وبذلك تتوحد الأعماق الإنسانية مع القصيدة العظيمة ، وهكذا تصبح القصيدة وجهاً آخر للروح ، وبذلك تستطيع أن تمس روح المتلقي باستمرار .

كما يحدد لنا أسس ومعايير هذا الشعر العظيم ، إذ لا بد أن ينطلق من الروح الإنساني المفعم بواقعة العيش برمتها ـ كما رأينا أنفاً ـ وهذا أمر يحتاج أولاً إلى الحساسية المطلقة » أو ما اعتاد المتصوفة والفلاسفة على تسميته بالعلو ، لماذا ؟ لأن في الإنسان جنوحاً عميقاً يسعى إلى رؤية الأبدية والحقيقة الكونية . . . وهذا يعني أن معايير الشعر العظيم هي بالضبط معايير الروح الأبدية الأشد كونية والأشد عمقاً ، وإن البحث في الفن لن يكون بمعزل عن البحث في الإنسان وجملة قواه الداخلية ، إذا الفن واحد من أرحب الأوطان التي يتمطى فيها الروح البشري منداحاً متمادياً غزير الحضور . »[٣٥]، ما يهمه هو الأسس الجوانية للشعر العظيم ، لذلك نجده يضيف الحرية ، والتوسط بين الواقع . والصبوة إلى العمق والعلو » وهذا يعني اجتناب التسطح ، وهذا يعني اجتناب الانخفاض ، وهذا يعني اجتناب اليبوسة والقسر ، وهذا يعني اجتناب الهلامية والضبابية ، وكذلك المباشرة والحسية المتطرفة ، ثم إنه يعني بإيجاز ، مجيء الروح صافياً رائقاً من مملكة الخلد القصي . »[٣٦]. عندئذٍ يصل الشاعر إلى أعماق المتلقى ، فلغة الأعماق لا بد أن تخاطب الأعماق ، خاصة حين تنبع من وجدان الألم البشري المزمن » وجدان تموز ويسوع « أو تنبع من وجدان الخسران » فالزمن أو الاسم الآخر للموت هو أعمق وجدان بين الوجدانات التي تؤسس الوجود الذاتي . وهذا يعني أن كل قصيدة عظيمة لا بد من أن يكون في الإناء الأولى لعظمتها ، ثمة دوماً نزعة إيقاف لعجلة الزمن في كل شعر عظيم[٣٧]. على الشاعر أن يزيد إحساس الإنسان بأنه يخسر حياته يوماً إثر يوم ، ليقترب من نهايته على حين تستمر الحياة كما هي دائمة الشباب، هذا الاحساس بمأساوية الحياة أزلي في الانسان يكاد يكون الحقيقة الوحيدة في حياته ، لذلك كان وسيبقى من أهم معايير الشعر العظيم .

وقد وقف الناقد في تعريفه للشعر العظيم عند طبيعته الداخلية ذاتها ، ولم يدخل إليه عوامل خارجية ـ على أهميتها ـ كثقافة الشاعر مثلاً .

نجد جبرا يشارك اليوسف في أن الشعر العظيم إنما يتوخى « هذا المعنى المأساوي الذي إنما يمثل في النهاية سير النفس البشرية قدماً على مستوى فردي أو جماعي بين المجاهيل المرعبة المثيرة

المجاهيل التي لا محيد لنا عن شق الطريق فيها لنحقق التجربة ، ونعرف الفرح والنشوة . »[٣٨].
إذن ينأى الشعر العظيم عن العرضي والفردي ، عن الزيف والعجز عن الرؤية الكلية للوجود بما فيه من ألم وفرح .

أخيراً لم ركز الناقد أثناء تعريفه بالشعر على أنه تعبير عن وجدان الألم والخسران أكثر من الفرح ؟ لعل هذا يعني تأثر مفاهيمه بتجربته الحياتية الخاصة ، فقد تعرض لآلام النكبة والتشرد عن الوطن . نجد تأكيداً لهذا القول عند جبرا ابراهيم حين يرى « أن الشعر صنو البراءة ، إنه صنو الفردوس لا تجربة الجحيم ، أما في الجحيم (ولعلني هنا أتحدث كفلسطيني عرف مرارة النكبة) فالشعر صرير أسنان وصراخ أليم . والجحيم فلاة منبسطة يمشي المرء فيها إلى ما لا نهاية دون أن يرى شيئاً . . . »[٣٩].

فالشعر قد يكون تعبيراً عن الفرح عند غير الفلسطيني ، أما عند الفلسطيني فيصبح تعبيراً عن النقيض ، عن الألم ، وهنا تكاد تظهر لنا خصوصية في فهم الشعر لديه . غير أن هذه الخصوصية لم تقيده في عالمه الذاتي ، أو تحاصر رؤاه ، فقد وجدناه مشغولاً بأزمة الشعر العربي الحديث كله (وهذا ما سيتضح لنا في مجال التطبيق) ، ومهتماً بعالمية الشعر ، وكيفية تقديم شعر عربي عظيم ، يرتفع بالإنسان العربي من جهة ، ومن جهة أخرى يخاطب الشاعر عبره الضمير العالمي ، ولا ننسى دوره في تشجيع تجربة الشعر العربي الحديث ، وفي توضيح أهم المفاهيم التي تميزه ، وتساهم ـ باعتقادنا ـ في فهمه وتطوره ، وفي إلغاء بعض المفاهيم القديمة والأطر التقليدية ، ليؤسس على أنقاضها بناء الحداثة الشعرية .

ولكن أيمكن للشعر العربي اليوم أن يفي بحاجة الرؤية العربية المعاصرة ؟

يوضح لنا الناقد جبرا أنه لم يعد الشعر يستطيع أن يحقق « الشعور بالكلية الشمولية ، أو الشعور بالتعددية التي هي صفة التجربة العربية اليوم ، وما يلازمها من رؤيا . الشعر يصور بعض هذه الرؤيا رمزياً ، وبشكل تركيبي نهائي ، غير أنه في الأغلب لا يستطيع كما تستطيع الرواية أو المسرحية أن يصورها تحليلياً وموضوعياً . . . »[٤٠].

والحقيقة أن الرواية اليوم تبدو أكثر تعبيراً عن روح العصر بما فيه من هموم وأزمات ، فأصبح الشعر بذلك يعاني أزمة وجود ، ليس على صعيد عربي فحسب ، وإنما على صعيد عالمي ، ثم هل يستطيع من جهة أخرى ، أن يثبت الشعر وجوده في عصر طغت عليه روح الاستهلاك والجمود والآلية ؟

ثانياً ـ فن القصة :

يشمل مصطلح فن القصة ثلاثة فنون (القصة القصيرة، القصة، الرواية) وهذه هي أشهر الأنواع وقد يضم إليه أنواعاً أخرى ثانوية (كالأقصوصة، والاسكتش، والقصصية)[١]

وهو فن أوربي عرفه العرب بعد اتصالهم بأوربة «وهذا لا يعني أننا لم نعرف القصة في أدبنا» و «ألف ليلة وليلة» من نسيج خيالنا، ولكن أسلافنا رحمهم الله، لم يعدوا «ألف ليلة وليلة» أدباً ولم يذكر أحد من مشاهير نقادهم هذا الكتاب، والعلة في ذلك هي أنهم لم يحترموا القصة كباب من أبواب الأدب، وآثروا عليه التراجم و «الأخبار»، أي كل ما له جذور ممتدة في الواقع التاريخي دون أن يأبهوا كثيراً إلى ما هو رمز الواقع وغاب عنهم أن الرمز أشد ايضاحاً وتركيزاً للحقيقة من النص المجرد عدا كونه ذريعة من ذرائع النفس لتعبر عن مكنوناتها، ولا شك أنهم أهملوا «ألف ليلة وليلة» لأسلوبها وشعبيتها (أنقول لإنسانيتها) فهي من أدب السوقة لا من أدب الخاصة.»[٢]

ولذلك أبعدها النقد العربي الملتزمت عن طريق الأدب، مع أن تأثيرها في الأدب الأوربي واضح وخاصة في تطور الفن القصصي، يكفي أن معظم الأدباء هناك قد قرؤوها وأعجبوا بها، ومن أجل هذا يمكننا القول بأن «ألف ليلة وليلة»، لم تؤثر في نشوء القصة العربية، وإن أثرت في تطور القصة الأوربية ولم تنل حقها من التقدير والإعجاب إلا في وقت متأخر وذلك بعد أن لمس الأدباء العرب مقدار إعجاب الغربيين بها.

والحقيقة أن الانصراف، في بداية النهضة، عن هذا الفن القصصي إلى فن المقامة قد عرقل النهضة القصصية، «لأن المقامة بإطارها الصلب الجامد وبإنشائها المتكلف الرهق، وبحكاياتها التي تتوارى خلف الشغف بالإغراب اللغوي، والحرص على تسجيل المعارف والعلوم، لم تكن لتلائم روح العصر الأدبية، ولم يكن مقدراً لها أن تعيش وتزدهر وتواكب ركب النهضة الأدبية الحديثة، ولذا ماتت المقامة أو قل ولدت ميتة.»[٣]

فالغاية من المقامة لغوية تعليمية، قد نجد فيها بعض عناصر القصة كالشخصية أو الحادثة، ولكن الأسلوب المتكلف بما فيه من شغف لغوي، يذهب بحيوية هذه العناصر، وعلى هذا الأساس نختلف مع د. محمد يوسف نجم «في أنها تخلو من أهم مقومات الأقصوصة، وهي الحادثة الواحدة، الحسية أو الروحية، التي تدور حولها أعمال الأشخاص، كما أنها تخلو من الشخصيات القصصية الحية التي يعرضها الكاتب ويحللها ويدرس أجزاء نفسها...»[٤] ففي رأينا هناك حادثة وشخصية في المقامة لكن الأسلوب المتكلف يكاد يضيع معالمها.

وهكذا فإن فن القصة بشكلها المعروف اليوم فن أوروبي، ومهما بحثنا له عن جذور في تراثنا الأدبي فمن المؤكد أن العرب أخذوه عن أوروبة، وشغفوا به، وقد ازدهر هذا الفن في البداية، بفضل الترجمة بين الأدباء العرب والقراء على حد سواء، وكان للصحافة فضل انتشاره بينهم، وأقبل الأدباء «على كتابة هذا اللون من الأدب، وحسنوا في أساليبه، ورفعوا من موضوعاته، وأعلوا من شأنه، لأنهم بدؤوا يشعرون بتطور الذوق الأدبي العام، وخاصة فيما يتعلق بالقصص، ولذا زاد عدد الكتاب وبالتالي عدد القراء. ولهؤلاء التراجمة فائدة أخرى، وهي أنهم طوعوا اللغة العربية وأساليبها حتى استلانت للقصة مما سهل الأمر على كتاب الجيل التالي ومهد لهم السبيل للخلق

والإبداع. (٥)

وقد أدى نشوء الطبقة البرجوازية الحديثة في المجتمع، وخاصة بعد اتصالها بأوروبا إلى تغيير في تقاليد العمل والحياة، مما خلق أوقات فراغ تزجى بقراءة القصص «على أن هذا الكلام لا يهدف إلى الربط المباشر بين نشأة فن القصة على نحو ما حدث في أوروبا، في أواخر عصر النهضة بوجه خاص وإنما يهدف إلى الاستنتاج بأن نشوء هذه الطبقة الاجتماعية خلق فرصة طيبة لاقتباس الأنواع الأدبية وفي مقدمتها فن القصة.»(٦)

ولاننسى دور النقد العربي في إرساء قواعد هذا الفن، وتوضيح معالمه، والأخذ بيده، ولو نظرنا إلى النقد الفلسطيني في هذاالمجال، لوجدنا من يكاد يتفرغ لفن القصة (د. حسام الخطيب، د. فيصل دراج، في مجال التطبيق خاصّة) أما د. محمد يوسف نجم فنجده يؤلف كتاباً في التعريف به سماه «فن القصة»، ثم كتاباً آخر في التعريف بفن القصة في البلاد العربية، دعاه «القصة في الأدب العربي الحديث». بل نكاد نجد لمعظم النقاد الفلسطينيين اهتماماً بهذا الفن، ومن لم يؤلف الكتب فيه، نجد له مقالات في الصحف والمجلات، كما أننا قد نجد لبعض النقاد ممارسات إبداعية في مجال القصة (جبرا ابراهيم جبرا، د. حسام الخطيب، خليل السواحري)، بل إننا نجد جبرا اليوم قد ترك المجال النقدي ليتُفرغ للإبداع القصصي.

عناصر القصة:

وقد حدد لنا جبرا أربعة عناصر للقصة (الاستكشاف، الشخصية، نقد الحياة، الشكل) «أما الاستكشاف فهو دلالة الحركة، دلالة الانطلاق، وهو كذلك محك الموهبة: فبعض موهبة القاص، عين شديدة الملاحظة، نفاذة الرؤية، ونحن كقراء نريد من يستصحبنا في سفراته الفكرية والتصويرية، من يطلعنا ويسمعنا، لأنه دائب الحركة، دائب البحث، يتوغل في الأزقة المظلمة، ويقتحم الأبواب المقفلة، يمعن النظر، ويرهف السمع، الاستكشاف لا يجري في الخارج الواقعي فقط، بل في الداخل أيضاً، في مطاوي النفس والدماغ، في متاهات الوهم التي لا يتخلص منها الإنسان.»(٧)

وهو يريد من كتابة القصة أن يثير فضول القارىء ليستوعبه في أفكاره، ليجعله يعيد النظر معه في تجربته الغائرة في أعماق نفسه، ليستوضح وإياه، في نهاية الأمر زاوية أو زاويتين من مناطق الوعي ـأو اللاوعي ـ من عصرنا. (٨)

يكاد يحس المرء هنا بالدور الفعال للممارسة الإبداعية على النقد، فقد أدى اجتماع الإبداع القصصي إلى جانب النقد، إلى إغناء الفعالية النقدية لديه، كما اغتنت، لا شك، في المقابل ممارسته الإبداعية. إذن السمة الأساسية للقصة الناجحة هي القدرة على جذب القارىء، وهذا لن يكون إلا بطرح همومه فيها، بعد أن يستوعبها الكاتب جيداً، وبذلك يستطيع الغوص في أعماقه وتقديم

معاناته الشعورية واللاشعورية، ليجد القارىء فيها جزءاً من ذاته وواقعه. وعلى هذا الأساس نجد الناقد د. نجم أثناء حديثه عن عناصر القصة، قد ركز على الشخصية الواقعية في القصة، ورأى أنها يجب «ألا تكون خارقة، تتحدى الواقع وتتجاوزه، ولا هزيلة تنحط عن الواقع وتنكمش عنه، بل يجب أن تكون مزيجاً من الخير والشر كالشخصيات العادية التي نراها في حياتنا اليومية، أو نكتشفها في ذواتنا، علم النفس الحديث لا يقرّ هذا الفصل الصارم بين الشخصيات، فليس ثمة شخصيات بيضاء محض ولا سوداء محض، بل إن الشخصية الإنسانية الحية مزيج من هذين اللونين، وباختلاف نسب هذا المزيج، تختلف الشخصيات الإنسانية بعضها عن بعض.[9]. ولكن لا تعني الشخصية الواقعية أن تكون منقولة عن الواقع بحرفيته بكل ما فيه من حوادث تافهة لا قيمة لها في رسم الشخصية، لهذا على الكاتب «أن يقصر نفسه على رسم الصلات الإنسانية بين الشخصيات والكشف عن نوازعها النفسية.»[10]

كما تحدث د. نجم عن نوعين للشخصية (الشخصية المسطحة، والشخصية النامية)، فالمسطحة تلك التي لا تتغير طوال القصة، على النقيض من الشخصية النامية التي تتطور بتطور الحادثة.

وتحدث أيضاً عن وسائل رسم الشخصية، إما بوسيلة مباشرة)الطريقة التحليلية) اي رسم الشخصية من الخارج فتسمع صوت المؤلف ورأيه، وإما بوسيلة غير مباشرة (الطريقة التمثيلية) تعبر فيها الشخصية عن ذاتها. «والنقد الحديث يؤثر استعمال الطريقة التمثيلية، لأن تكشف الشخصية من الداخل إلى الخارج، أقوى أثراً وأدق تعبيراً من وصفها وصفاً خارجياً، والذي نلحظه أن الكاتب لا يلجأ إلى الطريقة التحليلية، إلا حين تعوزه الوسيلة لتهيئة الظروف التي تتيح للشخصيات أن تتكشف بالطريقة الأخرى.[11]

ولا بد للشخصية من أبعاد ثلاثة: البعد الخارجي يشمل المظهر العام، والسلوك الظاهري، والبعد الداخلي، يشمل الأحوال الفكرية والنفسية والسلوك الناتج عنها، والبعد الاجتماعي ويشمل ظروفها الاجتماعية بوجه عام.

وفي هذه الأثناء وكما يقول الناقد جبرا «يكون القاص، بشكل غير مباشر قد خرج بنا بنقد للعصر والمجتمع، بل بنقد للحياة كما يدركها وفي هذاالنقد مزالق ومهاوٍ يجب الحذر منها، لأنها قد تصرف القاص عن قصته، قد تصرفه عن الحوادث والوصف والحوار، والتي سيستكشف بها جميعاً ويستقصي، ويبني بها الشخصية. يجب أن يكون التعليق والتقييم أمراً ضمنياً منطوياً، متصلاً دائماًبطبيعة الأشخاص ونوع الحوادث. ولذا (يهمه) أن يكون بين أشخاص القصة من هو قوي النطق، فيستدل عن تجربته، أو ييسر لنا الاستدلال.»[12]

لا شك أن الاهتمام بنقد العصر والمجتمع ضروري للقصة، ولكن يخشى أن تتحول القصة فيما لو بالغ الكاتب في ذلك إلى علم اجتماع وسياسة، فتبهت معالمها الفنية وتفقد جاذبيتها بالنسبة

إلى القراء فعلى الكاتب أن يحذر الوقوع في هذا، فأي تعليق أو تقييم يجب أن ينبع من داخل العمل لا من خارجه، فيكون مناسباً للشخصية فلا تنطق بأفكار لا تناسب طبيعتها، ويكون مناسباً بالتالي للحادثة بحيث لا يبدو دخيلاً عليها. وكلما كانت الشخصية قوية البنيان، كان العمل القصصي أكثر تكاملاً، لأنها تجيد التعبير عن تجربتها ووجهة نظرها في الحياة بشكل أفضل.

وهذا كله لن يتم إلا حين ينأى الكاتب بنفسه عن التعصب لفكرة أو مذهب، وتكون نظرته للحياة شاملة متسعة الأفق، لتناسب طبيعة الحياة في اتساعها وشمولها، على حد قول د. محمد يوسف نجم.

غير أن القصة لا تصبح قصة فنية إلا عندما ينتبه القاص إلى مسألة الشكل «والشكل ليس مجرد قالب يعين حدود الموضوع الخارجية. الشكل هو الخارج والداخل في ترابط وتماسك وتعاكس، والقصاص العربي لم يحذق صنعته حتى الآن، لأنه أغفل الشكل، أولم يتقن بعد صياغته. وكل شيء في حياتنا يكاد يكون مادة ملائمة... لكن على كاتب القصة أن يعرف كيف ينتقي ويعزز ويستثني ويجمع وكيف يجعل كل ما يستخلصه متصلاً على مستويات عدة، جذوراً وفروعاً، وكيف يجعل من المجسدات رموزاً للمجردات، ثم يدمج هذه الرموز كلها في شكل ضاف مشدود، وهذا الشكل هو الذي سيفرق القصة آخر المطاف، عن التقرير الاجتماعي أو التاريخي، هو الذي سيجعل من سلوك الطالب والتاجر والموظف والمتسكع والمجرم والعذراء والبغي والمحارب والمستكين والمتمرد فناً فيه الشرارة الكامنة وفيه بذرة الديمومة.»(١٣)

وهكذا فإن قيام القصة على الرموز والإيحاءات هو الذي يمنح القصة عمقاً خاصاً «وبقوة الرمز وتجدد ضروب التفسير تحتفظ القصة بالديمومة، وتتجدد فيها الطاقات رغم تغير الظروف. فإذا شاءت القصة التي تتشبث بالواقعية المطلقة (أو شبه المطلقة) أن تعوض عن قوة الرمز، كان لا بد لها أن تحفل ،بزخم فني عجيب.»(١٤) كما يقول د. احسان عباس.

أما بالنسبة للصورة الفنية فيؤكد د. نجم على ضرورتها ولكن بشرط أن تكون وظيفية، تجمع بين الفائدةالقصصية والروعة البيانية، كما يدعو الكتاب إلى الاهتمام بالموسيقى، ليتمكنوا من جذب القارىء إلى قصصهم.

ويشكل الحوار جزءاً هاماً من الأسلوب التعبيري في القصة «وهو صفة من الصفات العقلية التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه. ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات وعلاوة على ذلك، فكثيراً ما يكون الحوار السلس المتقن مصدراً من أهم مصادر المتعة في القصة، وبواسطته، تتصل شخصيات القصة، بعضها بالبعض الآخر وبهذه الوسيلة تبدو لنا وكأنها تضطلع حقاً بتمثيل مسرحية الحياة، والحوار المعبر الرشيق سبب من أسباب حيوية السرد وتدفقه.»(١٥). بفضله تتطور الأحداث وتتضح معالم الشخصيات فنتعرف بواسطته على عواطفها وأفكارها، بشرط ألا يكون كما يقول د. نجم نقلاً حرفياً، لما يدور على ألسنة

الشخصيات في الواقع، فينسى بذلك الكاتب القيمة الفنية، مع أنه يجب أن تحتل المقام الأول. وهذه «لا يمكن تحقيقها إلا إذا كان الحوار تمثيلياً سريعاً، يؤدي عملاً هاماً في القصة بحيث يشعر القارىء بصدقه، وطبيعيته، ولا يشذ عن الاتجاه العام للحوادث والشخصيات»[١٦]

أما عن استعمال الفصحى أو العامية في لغة الحوار، فيبدو لنا د. نجم مرناً، ففي رأيه ليس ثمة أي مبرر فني «يمنع استعمال اللغة العامية في الحوار، بل إن طبيعة رسم الشخصية في القصة، تتطلب ذلك، وتعتمد عليه اعتماداً كبيراً، إلا أن كتابنا يدخلون في حسابهم طبقات القراء وبيئاتهم، والذي يحملهم على ذلك، اختلاف اللهجات العامية في القطر الواحد، وفي الأقطار العربية عامة، واستعمال اللهجة العامية التي يعرفها الكاتب أو يتصورها يؤدي في مثل هذه الحالة، إلى بلبلة وسوء فهم وهذا ما تعكسه لنا الأقاصيص العراقية اليوم»[١٧].

إذن الضرورة الفنية هي التي تتحكم في استعمال اللهجة العامية، ولكن على الكاتب الانتباه أثناء استخدامه العامية بأنه لا يخاطب قراء قطره أو بلده فقط، وإنما يخاطب جمهوراً عريضاً في أقطار عربية شتى، فاختلاف اللهجات بين قطر وآخر عقبة أمام استخدام العامية لغة للحوار، لأنه قد يصعب فهمه في غير قطره، وبذلك قد تضعف عملية التواصل بين الكاتب وجمهوره.

والحبكة أيضاً ركن أساسي من أركان القصة، فلو خلت القصة من الحبكة، لم تعد قصة فنية، على حد قول د. محمود السمرة، فهي سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة برابطة السببية «وأكثر بناء شيوعاً هو أن تبدأ القصة بمقدمة تشغل فصلاً أو أكثر من أول القصة، والغرض منها أن تهيئنا إلى ما سيأتي، وبعد هذا تتوالى الحوادث، وبتواليها تبدأ عملية بناء القصة وتتخللها حوادث مفاجئة تحتاج إلى تفسير، ويجب أن تكون هذه الحوادث منطقية في موضوعها وإلا فقدت فنيتها، وبنمو الحوادث المفاجئة يشتد الصراع في القصة حتى تصل إلى ذروة التعقيد، وبعد هذه المرحلة تبدأ الأشياء تتضح وتأخذ الحبكة في الانكشاف، وتتجه القصة نحو نهايتها للوصول إلى غايتها أو هدفها.»[١٨] وهذه هي الحبكة العضوية المتماسكة، أما القصة ذات الحبكة المفككة، فتبنى على «سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التي تكاد لا ترتبط برباط ما. ووحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث، ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة، أو على الشخصية الأولى، أو على النتيجة العامة التي تنتظم الحوادث والشخصيات جميعاً.»[١٩]

والكاتب القصصي يملك حرية اختيار الأسلوب المناسب لقصته (طريقة السرد المباشر، الترجمة الذاتية الرسائل، تيار الوعي.) أكثر من الكاتب المسرحي، لأنه يستطيع أن يختار أسلوباً من عدة أساليب أو أن يجمع في القصة الواحدة أكثر من أسلوب، وقد فتحت الدراسات النفسية آفاقاً واسعة أمام القصة الحديثة، واستطاع الكاتب التجول والبحث في خبايا النفوس، إلا أننا نكاد لا نجد تعريفاً واحداً لهذا القصة الحديثة في النقد الفلسطيني، مع أن د. محمد يوسف نجم قد ألف كتاباً خاصاً للتعريف بهذا الفن وهذا مما يؤخذ عليه، وربما كان القصد من إهمال التعريف

بها، عدم الرضى عن أسلوبها الذي يعتمد على «التكنيك، والدقة في المعالجة الفنية لا على حيوية الشخصيات ولا على جدة الموضوعات.»[٢٠]

هذا التطور الفني قد أثر على المضمون الذي تاه، في أغلب الأحيان، وسط متاهات اللغة والأحلام والرموز والذاتية المفرطة، ولذلك نكاد نفتقد فيها، القاص الكبير، كما يرى الناقد جبرا الذي «يعيد إلينا الإحساس ببعض الخواص الأصيلة في الوجود، وبعض الصراع بينها: صراع الخير والشر، المحل والخصب الواحد والجماعة، الإنسان والآلهة، يجب أن يذكرنا بصيحة الألم وصرخة الغضب والتهليل لرب الحياة والموت.[٢١]

كما نكاد نفتقد في هذه القصة الحديثة قيم الصدق والإخلاص والإنسانية، هذه القيم التي دعا اليها د. نجم، فليس المقصود بالصدق نقل الواقع كما هو، بل إمكاناته، وهذا أكثر شمولاً وعمقاً، فالكاتب حر في اختيار الأفكار، ولكنه «مطالب لقاء ذلك بأن يتقيد بالصدق الفني، أي الصدق بالإمكان والاحتمال وأن يلتزم حدود الحقائق الإنسانية الخالدة، فإذا أباح لنفسه أن يتمتع بالحرية المتاحة له، ولم يعن بتأدية الواجبات الفنية المترتبة عليه، لنا أن نحكم على عمله بالكذب.»

إذن يجب أن يكون هناك توازن بين الأفكار والناحية الفنية، فلا يطغى أحد الطرفين على الآخر. والقصة، كما يراها الناقد احسان عباس، لن تترك اثراً عميقاً في نفوسنا إلا إذا كانت «واقعية، واضحة، بسيطة، كأنها ـ دون تعمل ـ لون من ألوان الحكاية من غير أن تتذرع الوصول إلينا بذرائع من فلسفة فكرية أو من إثارة عاطفية أو من تقنية مركبة، أو غير ذلك من وسائل وعناصر. أقول: إن القصة حين تفعل ذلك تبلغ مرحلة الأثر الفني المعجب المدهش الذي لا نملك إزاءه تعليلاً لما يتملكنا من إعجاب ودهشة مع إيماننا بأننا أسرى لسحر غير سري أو غامض فيه.[٢٢]

سحر القصة في بساطتها وواقعيتها، ولن تنجح قصة قط تعتمد الإثارة العاطفية أساساً لها، أو التقنية الفنية المعقدة، أو الأفكار الفلسفية والأخلاقية فقط.

وقد بين لناد. فيصل دراج الفرق بين الكتابة الأخلاقية والكتابة الفنية «فالأولى تجعل القصة مقالاً أخلاقياً، أما الثانية، فتنتج علاقات فنية ذات أثر أخلاقي، أي أن الأولى تفارق في خصائصها الحقل الأدبي للكتابة وتنزلق إلى حقل آخر، في حين أن الثانية تقوم في الحقل الذي تدعي الانتماء إليه، بمعنى آخر أن القصة/ الأخلاق تلغي لحظة بناء الواقع فنياً ولحظة الخيال القائمة فيها، وتحاصر القارىء بسلسلة من الأوامر الخلاقية / أما القصة الفن، فإنها تعيد بناء الواقع بشكل جديد، وتجعل القارىء يبحث عما هو شاذ فيه، أي تدفعه إلى الدخول إلى دائرة الإيحاء التي تنتجها العلاقة الفنية.»[٢٣]مايمكن أن يلاحظ المرء هو اهتمام الناقد الفلسطيني بالجانب الفني، دعوته الدائبة إلى التوازن بين فنية القصة وموضوعها، فالقصة العظيمة لا تكون بالموضوع العظيم فقط، بل لا بد لها من يد صناع تبرز خصائصها وصفاتها وطاقتها الكامنة على أكمل وجه.

القصة القصيرة :

لقد عرفنا بها د. محمد يوسف نجم عن طريق المقارنة بينها وبين القصة «فالقصة مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات انسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة على غرار ماتتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثر والتأثير. وتختلف عن الأقصوصة في أنها تصور فترة كاملة من حياة خاصة أو مجموعة من الحيوات ، بينما الأقصوصة تتناول قطاعاً أو شريحة أو موقفاً من الحياة. لذا يضطر الكاتب إلى الخوض في تفاصيل يتجنبها كاتب الأقصوصة، لأن هذا يعتمد على الإيحاء في المقام الأول.

إذن الفرق بينهما يتجلى في عملية الاختيار، إذ بينما يحاول كاتب القصة عرض سلسلة من الأحداث الهامة وفقاً للتدرج التاريخي أو النسق المنطقي، يسعى كاتب الأقصوصة إلى إبراز صورة متألقة واضحة المعالم بينة القسمات، لقطاع من الحياة، بحيث تؤدي إلى ابراز فكرة معينة، ولا تعتمد الحياة الداخلية التي تنتظم إطارها على الأحداث والشخصيات وتفاعلها بعضها مع البعض الآخر، بل على ما ينتظم بين الشخصيات من علاقات، وعلى مدى تأثرها بالبيئة التي تكتنفها، وقد أكد براند ماثيوز في كتابه(فلسفة الأقصوصة) أن وحدة التأثير التي دعاها «بو» قبله بالشمول، هي الفارق الأساسي بين الأقصوصة والقصة.»[٢٤]

عن وحدة الانطباع أو التأثير هذه لن تكون إلا بوجود موقف وحدث حياتي، وبتسليط الضوء على لحظة حاسمة من حياة الشخصية، هي لحظة تأزم وقلق، كما يستحسن لكي تتحقق وحدة الانطباع ألا تتعدد الشخصيات أو الأمكنة أو الأزمنة، وعلى هذا الأساس فالقصة القصيرة «بحاجة إلى ذهنية أكثر حضوراً وأكثر استلهاماً للوقائع . . . والقاص بحاجة إلى القدرة على استبطان الو والخروج بها من دائرة الواقعية والحدث إلى شمولية الواقع وقدرته على استلهام الأحداث.»[٢٥]

وقد راج هذا الفن في عالمنا العربي، أما سبب رواجه كما يقول د. حسام الخطيب، فهو «المألوفية النسبية لدى العقل العربي للأشكال الأدبية الأقصر، كالقصيدة والخطبة، وبوجه خاص المقامة، يمكن أن تكون من بين الأسباب التي هيأت للقصة القصيرة، أن تنال حظوة لدى أول جيل من الكتاب العرب يقدر له أن يأخذ الكتابة القصصية مأخذ الجد، وذلك ابتداء من عشرينات هذا القرن»[٢٦]كما رأى في هذا الفن، الكتّاب العرب فناً سهلاً يصور فيه الكاتب الحدث والشخصية بعدة صفحات وينتهي الأمر، فكثر كتّابها كما يقول جبرا «ولو أن كل قاص عندنا يأخذ القصة القصيرة كما كان يأخذها موباسان، او تشيخوف، او همنغواي، لحق لنا حينئذ أن نقول إن القاص جابه مهمة صعبة بسلاح قاطع وإنه استطاع أن يجعل منها وسيلة لتصوير نواح من النفس الإنسانية والوضع الإنساني، تؤهله لمنزلة الصدارة، غير أن الذي تحقق عبر سنين طويلة من قصتنا القصيرة

هو هذا الاستسهال لعملية تتطلب حذقاً خاصاً، وكان يجب أن ينـظر إليها نـظرة مغايـرة، فلم يبرز منهـا إلا عدد قليـل، وفي كميات قليلة. . . وكـانت القصة القصـيرة بالنسبـة لكـاتبنـا، في معـظم الأحوال انتقالاً من القصيدة بدفقها العاطفي، بل بدفقتها العاطفية الواحـدة، لا ييسر له الإيغـال البعيد والتعمق في المتاهات الإنسانية، هذا المـوقف «القصدي» هـو الذي جعلني أرى أنها بـالنسبة لكـاتبنا فن سهـل لن يحقق في النهـايـة التجـربـة الـرؤيـويـة العـريضـة التي هي جـزء من واقعنـا العربي.»(٢٧)

يريد جبرا أن يصل كتّاب القصة إلى أرفـع مستوى، يضـاهون الكتـاب العالميـين، وهذا لن يكون إلا ببذل أقصى الجهـد في الكتابـة، وتصويـر النفس الإنسانيـة، فيستطيـع الكاتب بـذلك أن يلمس وجدان كل قارىء هذا من جهة ومن جهة أخرى يصل إلى مصاف الكتاب العالميين.

إذن أن يستسهل القاص القصة القصيرة معناه أن يقدم فنـاً رديئاً لن يثبت وجـوده، وسيكون كماًمهملاً، ولهذا لم يبرز لدينا إلى الآن إلا عدد قليل من الكتاب في هذا المجال الأدبي.

ويضيف جبرا سبباً آخر إلى جملة الأسباب السابقة، التي دفعت الكتاب إلى هذا الفن، وهـو قربها من القصيدة الشعرية، والغاية من قولها هو تفريغ الشحنة العاطفية، فهي بطبيعتهـا على حـد قوله لا تسمح بالغوص في أعماق النفس وعـوالم الحياة الإنسـانية، لـذلك يـرى جبرا من الصعـوبة بمكـان أن تعبر القصـة القصيرة عن تجـارب عالمنـا العربي ورؤاه. وهنـا نختلف مع النـاقـد جـبرا، فباستطاعة القصة القصيرة أن تعبر عن ومضات، ولو كانت قصيرة، فنجد فيها همـومنا ورؤانـا، كما تستطيع أن تصور ولو بلمحات أعماق النفس الإنسانية، وقد لا تقدم عالماً متكـاملاً فسيـح الأرجاء كالرواية، التي يبدو لنا أن الناقـد متحمس لها، ولكنهـا تستطيـع أن تسلط الضوء عـلى أهم أزماتـه وشجـونه، بـل نجد النـاقد د. حسـام الخطيب يـرى سبب إيثار القصـة القصيرة في الأدب العـربي الحديث كونها «ذلك الشكل المرشح للتعبـير عن القلق النفسي والأزمات والتـوثب، وهي من أهم علامات الحياة العربية في مرحلة الخمسينات.(٢٨)

والناقد لا يعني صـلاحيتها لهـذه الفترة فقط، بـل يشمل وقتنـا الحالي أيضـاً، لأن فن القصة القصيرة بتوتره وتركيز حجمه يظل مرشحاً للتعبير عن طبيعة المرحلة الحالية المليئة بالأحداث والتوتر والتوقعات التي يعيشها المجتمع العربي الواحد.(٢٩) وهذا مـا يراه أيضـاً موبـاسان في كـون القصة القصيرة «أوقع في تصوير الحياة الواقعية من الرواية أوالقصة الطويلة، ذلك أن الواقعية عنده تصوير مافي الحياة من لحظات عابرة قد تبدو في نظر الـرجل العـادي لا قيمة لهـا، ولكنها تحـوي من المعاني قدراً كبيراً، وكان هم موباسان أن يستشف ما تعنيه، ولكنها لحظات قصـيرة ومنفصلة، ولكل منهـا معناها المعين، فكيف يمكن تحويلها رواية واحدة.»(٣٠)

فهذا نقيض لما يراه الناقد جبرا، فما زالت القصة القصيرة صالحـة للتعبير عن همـوم مجتمعنا، بل تكاد تكون من أقدر الفنون على ذلك، نظراً لطبيعة العصر وطغيان روح السرعة عليه، فقد قـلّ

وقت فراغ الإنسان، وذلك بسبب الظروف المعاشية الصعبة، كما كثرت وسائل الترفيه المريحة، ولم يعد مستعداً لإضاعة الوقت الكثير في المطالعة، لذا استطاعت القصة القصيرة بحجمها الصغير جذبه إلى عالمها وستظل قادرة، باعتقادنا، على ذلك ما دامت الحياة تزداد تعقيداً وتوتراً.

الرواية :

لاحظنا قبل قليل حماسة الناقد جبرا ابراهيم جبرا لفن الرواية، وكيف رآه الفن الأصعب، وذلك أثناء تعليله سبب قلة الروائيين عندنا وكثرة القصاصين.

وقد ظهرت بوادر هذه الحماسة منذ وقت مبكر (١٩٤٩)، بدأ بالتعريف بهذا الفن، كما عرفته أوروبا في القرن الثامن عشر، وكيف تطور في القرن التاسع عشر «فهي مثل قصص ألف ليلة وليلة، تعنى بالمخاطر والأهوال»، أو النكات الغرامية، أو العبر الحكمية، أما التركيب الذروي الشامل فلن نجده فيها إلى أن تدنو نهاية القرن الثامن عشر، ثم نلج القرن التاسع عشر، حيث نجد أن الرواية كالموسيقى، تأخذ في التركيز بحوادثها، وتجعل نفسية البطل تطغى على المواقف، فتغدو الحوادث مركبة بحيث تشترك كلها معاً في خلق ذروة العنف في النهاية . . .»[٣١]، وقد وضح في مقال آخر(عام ١٩٥٣)، كيف تطور هذا الفن من جيل إلى آخر، من «سرد المبالغات إلى سيل الوعي والمنولوج الداخلي، من التسلية والعبث إلى استقصاء غاية الحياة، وقد انتعشت الرواية بعد ازدهار المسرحية، وكلتاهما بنت الحركة الإنسانية . . . فالرواية كغيرها من الفنون، هي محاولة الإنسان، إذ يرى فوضى الحياة والتجارب، أن يفرض عليها نظاماً يفهمه، ويدرك منه مغزى لعيشه وفكره، قد يوجهه في حريته إذا كان حراً، أو يثيره على عبوديته إذا كان عبداً.

والرواية سليلة الملاحم الكلاسيكية، وهي تعالج الكثير من المواضيع التي كانت تغذي الملاحم، من صراع الأفراد والجماعات إلى الهوى الجارف . . . كما أنها تعدت بعض التعدي على المسرحية واتخذت لنفسها كمواضيع حالات وعواطف وشخصيات هي في الأصل من ممتلكات المآسي والمهازل التمثيلية. [٣٢]

إذن للرواية دور هام في حياة الإنسان، بفضلها يرى الحياة نظاماً يتعلم منه، فيطور حياته وفكره إذا كان حراً، وتحفزه على النضال لاسترداد حريته إذا كان عبداً، وهذا يعني أن الروائي «فضلاً عن كونه فناناً يعنى بجماليات عمله، يلتقي فيه الفيلسوف، لأن حوادث قصصه، وإن تكن من صنع الخيال ما هي إلا انعكاسات أو رموز لحقيقة عصره التي يمحصها، أو تركيزات لمعانيها، مع شرح وتعليق (مباشر أو غير مباشر) يغدقان عليه صفة الفيلسوف، فصاحب الفن لا يستطيع أن يضع نفسه بمعزل عن فنه والروائي إذ يحاول تصوير الحقيقة (الحقيقة الإنسانية) يجابه بحكم الضرورة الوضع الإنساني، ويسعى في تحديد موقعه منه. وهو نادراً ما يستطيع أن يجد موقفاً نهائياً، أو أن يجد حلاً لأزمة الإنسان الراهنة، ولكنه يستطيع البحث والسؤال والاستقصاء، وهو

يدفع بأبطاله بين جدران المتاهه البشرية.»(٣٣)

فالروائي لا يعيش في ملكوت خاص به، ولا يستمد من خياله فقط مادته الروائية، ومهما أغرق في الخيال لا بد أن يستمد رموزه من مجتمعه. ولا بد أن يعكس صورة لواقعه، كما يفعل المؤرخ، وهو يبحث عن الحقيقة الكامنة سواء في المجتمع أم في الإنسان كفيلسوف، وقد يستطيع تجسيد مشكلات الإنسان ومعاناته في المجتمع، ويوحي له بحلول لأزمته، إنه دائب البحث والتحليل والاستقصاء. عبر أبطاله بالطبع فيتأثر بمجتمعه إلا أنه بالمقابل يحاول التأثير فيه. فالرواية بمداها الرحب، قد تكون أكثر الأشكال قدرة على تصوير التغيرات الاجتماعية المحيطة، وعلى الغوص في أعماق الإنسان، على طرح الهموم والأفكار التي تنتابه، وعلى الإيحاء بالحلول لتجاوز الواقع.

ولا بد أن نذكر هنا، أن الناقد الشاب د. فيصل دراج، هو أكثر النقاد اهتماماً بفن الرواية ويكاد يكون متفرغاً لنقد هذا الجنس الأدبي والتعريف به، فالرواية التي يسعى إليها ويتحمس من أجلها هي «رواية الحقيقة، التي تبدأ من شكل المعرفة وتنتج في سيرورتها الروائية معرفة جديدة، والمعرفة اكتشاف يقوّم القارىء، والمعرفة نقد يحاصر اللحظة السياسية، والمعرفة جديد يساهم في اللحظة السياسية، والمعرفة جديد يساهم في المشروع السياسي والاكتشاف والنقد في المشروع السياسي هما أساس الحرية والتحرر، أي أن رواية الحقيقة تبدأ من «اسئلة الآن» وتنطلق من المكان المحدد الذي يمور فيه «الآن» ويشتعل.(٣٤)

وهو يتفق وجبرا في أن الرواية بحث عن الحقيقة أو تجسيد لها، إلا أنه يزيد هذه المقولة إيضاحاً ويبين المقصود بالحقيقة هو أن الرواية تزود القارىء بالمعرفة الجديدة، التي تساعده، وتقّوم فكره وسلوكه، وتتجه بالنقد إلى الوضع السياسي المحيط به، وتساهم في تغييره نحو الأفضل، وبذلك يكون كشف الوضع ونقده تأسيساً للحرية في المشروع السياسي، وهكذا تنطلق رواية الحقيقة من الواقع بما يطرحه من أزمات وأفكار في زمان ومكان محددين، فلا تنطلق من الأوهام الإيديولوجية، ولا تعبر عن أفكار ذاتية، فهي «لا تكون رواية ولا تتكون كرواية إلا حين تكتب العلاقات الاجتماعية القائمة، هل يعني ذلك أنها تكتب ظاهر العلاقات الاجتماعية أي تنفذ إلى باطن هذه العلاقات، حتى تتعرف على الآلية التي تسيرها، أي أنها ترصد شكل المستويات الاجتماعية المحكومة ببنية اجتماعية محددة والمحكومة بممارسات اقتصادية وسياسية وأيديولوجية صادرة عن تحالف طبقي معين.(٣٥)

إذن ليست غاية الروائي عرض ظواهر العلاقات الاجتماعية القائمة في الواقع، بل البحث عن أسباب هذه الظواهر والتعمق فيها من أجل معرفة المحرك الأساسي لها. والرواية على هذا الأساس رصد للمجتمع على كل مستوياته الطبقية، ومتابعة لممارسته الاقتصادية والسياسية والايديولوجية، ولا بد أن تعبر في أثناء ذلك كله عن موقف أيديولوجي معين، ولكن هذا لا يعني،

برأي الناقد، أن تتحول الرواية إلى «إناء نملؤه أيديولوجيا، بل يعني أنها بناء فني يقوم على جملة من العلاقات الفنية التي في ترابطها من البداية حتى النهاية، تقول «شيئاً» في النهاية، هذا «الشيء الايديولوجي» يرى ولا يرى، مضمر إن صح القول: إن العلاقات الفنية التي تنتج الرواية لا تتحدد في ذاتها إلا في سعيها إلى إلغاء الإيديولوجيا ظاهرياً، تلغيها عندما تنتجها، أولا تستطيع إنتاجها إلا إذا ألغتها في عملية الكتابة.[٣٦] يلاحظ المرء هنا تأكيداً على الناحية الفنية، كما لاحظناها آنفاً، وأثناء الحديث عن عملية الإبداع، حين دعا الفنان إلى البحث عن خصوصيته الفنية، والجهاد من أجل تملك العالم فنياً، لكي يمتلكه فيما بعد سياسياً واجتماعياً فعبر العلاقات الفنية، لا الايديولوجية تقوم الرواية، وحين يتم التركيز على الإيديولوجية في الرواية فهذا يعني إلغاء لفنيتها في آخر الأمر، لأنها تتحول حينئذ إلى مجموعة مقالات صحفية وإسقاطات فكرية يستوعبها صدر الرواية الرحبّ، ويجب أن تقوم، كما يقول د. دراج «على الخاص والمحدد اليومي، والمشخص أكثر مما تقوم على المفاهيم والمقولات والأفكار.[٣٧] وهذا الأمر يحتاج إلى وعي الفنان الأصيل الذي يجعله محافظاً على فنية الرواية وعمقها الفكري في آن واحد، وهذه ربما تكون من أصعب المهام، باعتقادنا، التي يمكن أن تواجه الأديب.

أما جبرا فيحدد لنا المستويات التي تنشط فيها الرواية، فالمستوى الأول هو مستوى الواقع (الفن مرآة المجتمع . . .) والمستوى الثاني هو مستوى الأسطورة «والمستوى الثاني في غاية الخطورة، ولا يتحقق بيسر، بل إن المستوى الأول (الظاهر) حيث يحاول الروائي خلق المجتمع بشكل متنام، قد لا يتحقق بنجاح إلا بتحقيق المستوى الأسطوري المضمن، كلا المستويين بالطبع، لا يمكن إيجاده بمجرد القصد والتصميم. وميزة الكاتب الكبير هي أن كليهما يتحقق على يديه على نحو يقارب العفوي، وعندها يعطي المستوى الأسطوري الرواية نفاذها السحري، وقدرتها الغامضة على الفعل الدائم في النفس والمجتمع غير أن الرواية كأي عمل فني يجب أن تنجح أولاً على مستواها الظاهر، قبل أن نسمح لأنفسنا بالتغلغل إلى أطوائها الضمنية، فالمعنى الأسطوري يكون غير وارد في عمل لم يتكامل بناؤه الخارجي، إلى الحد الذي يبرر المنطويات الأسطورية التي لا نعيها عادة بوضوح . . .

ونتيجة لذلك، فإن الكاتب الذي يستطيع أن يوجد جواً وبناء وحدثاً تتماسك فيما بينها، وفي الوقت نفسه ينبش الأسطورة الكامنة في أذهاننا، فإنه في الواقع ينبش عاطفة أو حساً عنيفاً خفياً فنياً ـ وهذا ما يجعلنا نستجيب لقصته على أكثر من مستوى واحد، ونشعر أن لقصته علاقة بحياتنا ظاهراً أو ضمناً . . .[٣٨] لأنه يثير عبر الأسطورة لا شعورنا الجمعي الكامن في الأعماق، كما يزيد عبر عرضه للواقع إحساسنا ووعينا بالحياة، ولكن يجب أن يتم كل هذا بعفوية، ويبتعد الكاتب عن القصدية. كما أن نجاح الرواية لن يكون إلا إذا تم وصولها للقارىء عبر مستواها الواقعي أولاً، أي حين يقدم لنا عملاً فنياً متكاملاً على المستوى الظاهري، وهو يزداد غنى فنياً حين يكون مزوداً ببعد

أسطوري كامن فيه، وهذا يعني بالطبع كما يقول د. الخطيب «أن تكون تجربة الرواية ذات زخم كاف وزوايا متعددة، وذات تداخل وتركيب، وأن تكون تبعاً لذلك مفتوحة الإمكانيات متجددة الفهم والتفسير، ولكن بشرط ألا تكون لغزاً مغلقاً، وأن يكون فيها من العناصر والمؤشرات ما يسعف في إمكان فهمها من هذا الجانب أو ذاك. (٣٩) هنا يلاحظ اهتمام كل من الناقدين د. الخطيب وجبرا بمسألة الوضوح في الرواية، الأمر الذي لا يعني السطحية أبداً، فهناك حرص على عمق وحيوية الرواية، بحيث يمكن أن يكون لها أبعاد تساعد على تفسيرات عدة.

عناصر الرواية:

وبما أن الرواية حياة مكثفة، يخلق الروائي عالمها المنتقى على نمط حياتنا الواقعية، لذلك فهي تعكس السمة التي تغلب على حياتنا وهي «الصراع» السياسي والاجتماعي والنفسي، لذا كان الصراع المميز الأهم في فن الرواية، رغم المدارس المختلفة التي نشأت حوله، والقضية قديمة قدم الإغريق، غير أنها انتعشت من جديد بزوال القرون الوسطى وتفكيرها. (٤٠)

والشخصية خير من يمثل هذاالصراع في الرواية لذلك تعد من المكونات الأساسية لها، ولذلك اهتم الناقد الفلسطيني بها وحددها عبر تجسيدها في الواقع وإمكاناته، فالروائي كما يقول جبرا «الذي يبدأ من التجريد، ثم يحاول خلق الشخصيات التي تمثل هذا أو ذاك من أوجه فكرته المجردة، كمن يضع العربة أمام الحصان. (٤١) لأنه بذلك يعيق تنامي الشخصية ويبرزها كمجموعة أفكار، فيبهت حضورها، وتبدو لنا مفتعلة وجدت خصيصاً من أجل خدمة الأفكار، ولذلك لا تستطيع إقناعنا بإنسانيتها، مادامت مجردة لا تملك وجوداً مجسداً في الواقع.

وغالباً ما تبدو هذه الشخصية إيجابية بشكل مطلق، فلا تعيش صراعاً أو تناقضاً في حياتها، بل تجسد الخير المطلق كما يدعوها د. دراج «بالبطل الملحمي» الذي ينتمي إلى الماضي «إلى زمن النقاء والقيم الكلية الإيجابية، إلى فضاء اللاتناقض والمثل فهو الجوهر الكامل الذي يدور حول ذاته ويتحدد بذاته والناجز منذ البداية بقيمة مطلقة، يساوي ذاته ويساوي جوهر ظاهره، ويعطي كل ما عنده منذ اللحظة الأولى، ويتابع هذا العطاء مهما كان شكل الشرط التاريخي، لا يتناقض مع نفسه ووجهة نظره عن نفسه تطابق مفهوم الآخرين عنه... فإذا عدنا إلى الزمن الثاني، الزمن الروائي زمن الكلية الاجتماعية المعقدة، لوجدنا أبطالاً من شكل جديد، بطل الحياة اليومية العادية الذي لا يتوافق مع شرطه التاريخي، فهو إما أقل من هذا الشرط أو أكبر منه، يجابه زمانه يحاول تجسيد كل طاقاته الداخلية ورغباته، ويتابع معركته المستمرة لبلوغ توازن مستحيل، لا يخضع لقدره، ولا يسمح له واقعه بتحقيق ذاته، فيمارس حياته متمرداً وكائناً متناقضاً يجابه تناقضاً آخر. (٤١)

إذن في الزمن الملحمي، الذي يجسد الزمن الماضي، ينتفي التناقض والصراع، لذلك لم نعد

بحاجة إليه في زماننا الحاضر، ما يهمنا هو الزمن الحاضر الذي تجسده لنا الرواية بكل تعقيداته بفضل الشخصية الواقعية التي تعيش حياتنا اليومية بشكل عادي، قد يقف المرء عاجزاً أمام ظروفه التاريخية أو متمرداً رافضاً مستخدماً في ذلك قواه الطبيعية، قد يفشل، قد ينجح، ولكن المهم أن يتابع معركته دون يأس، ليجد حلولاً لأزمته بنفسه، فالناقد يطالب بالبطل الواقعي الذي يستطيع تجاوز واقعه بذاته، عاكساً في الوقت نفسه خصائص هذا الواقع.

وهذا ما يراه الناقد جبرا أيضاً، فهو يريد أن تكون الشخصيات أولاً وقبل كل شيء أشخاصاً يقفون على أقدامهم، ويطاولون بقاماتهم، أما قيمة الشخصيات كرموز فتأتي حتماً، في تصوره، في الدرجة الثانية، وتعني الشخصية الرمزية لديه أنها يجب أن تبقى بعيدة عن المعنى المحدد، مليئة باحتمالات لا تحصى. (٤٢) هنا يلتحم الناقد والروائي المبدع ليطالب نفسه والآخرين أولاً بإبداع شخصية اللحم والدم التي تعيش واقعها وتتحداه أيضاً، ومن ثم يأتي الاهتمام بالشخصية كرمز، حينئذ تصبح الشخصية أغنى وتتقبل تفسيرات عديدة، فتؤثر في القارىء بمستواها الظاهري قبل مستواهاالرمزي.

والشخصية الروائية «لا تدب فيها الحياة إلا إذا تفردت وصارت كل واحدة منها «أنا» أو «ذاتاً» بل هي حتى في طموحها إلى أن تكون شخصيات نمطية أو نموذجية فإنها لا تكتسب بعداً اجتماعياً إلا إذا استوفت أبعادها السيكولوجية. (٤٣)

فمهما كانت الشخصية تكثيفاً لسمات أخلاقية واجتماعية وتاريخية في مرحلة ما، أي شخصية نموذجية فإنها لا تعد شخصية روائيةإلا إذا تمتعت بصفات خاصة بها، تمس وجودها كإنسان يملك أفكاراً ومشاعر وعواطف.

هناك عنصر هام من عناصر الكتابة الروائية، وهو الإيقاع، الذي نجده مهماً في كل الفنون، وتكاد أهميته في الرواية، كما يقول جبرا، «تعادل أهميته في الموسيقى . . . ويحتاج الإيقاع أن يتحقق دون إملال، إلى استيفاء بعض الشروط، ويجب أن تنوع إيقاعك ضمن إطار معين، بحيث يبقى السرد صاعداً هابطاً، ويحافظ على اهتمامك من ناحيتين: من الناحية اللغوية نفسها، ومن الناحية الصورية التي تتابع الأحداث فيها، وأنا أتعمد أن يتناوب البطء والسرعة في إيقاعي الروائي، لأن ذلك يخلق حركة تحمل القارىء إلى الأمام، توحي له بتعاقب الليل والنهار، وتعاقب الفصول، وتعاقب العواطف البشرية، هذه أمور سيكولوجية تستطيع تحقيقها إذا عرفت كيف تلعب لعبة الإيقاع بشكل موفق.»(٤٤) هنا أيضاً يلتحم الناقد والروائي، فيقدم لنا الروائي عبر نقده تجربته الإبداعية، وهذه فرصة تكاد تكون نادرة في مجال النقد، إذ يتاح للناقد فرصة الغوص إلى طبيعة إبداع الرواية، وبذلك يستعين بتجربته الخاصة في الخلق الفني، ليتحدث عن عناصر الرواية، ويبين من خلال تجربته كيف يوفق الكاتب في مجال الإيقاع، فيجب ألا يسير على وتيرة واحدة، وتنوع الإيقاع يؤدي إلى جذب القارىء إلى العالم الروائي.

أمـا عن مكونـات الإيقـاع فهي أولا من النـاحيـة الصـوريـة الثـوابت بما فيهـا من أمـاكن وأصوات، وهي ثانياً العلاقـات الحركيـة للشخصيات «والـروائي لا يقيم الصلة بين فقط الثـوابت والعـلاقات الحـركية، وإنما يقيم بينهما تنـاغـماً معينـاً، محققـاً بـذلـك الإيقـاع الهـارمـوني الكـلي المطلوب. »[٤٥]

كما تشكل اللغة بجرسها الموسيقي المكون الرئيسي للإيقاع، يستـطيع الكـاتب عبر ألفـاظها المتناغمة جذب القارىء أيضاً، فالرواية لا تجذبه بعناصر فلسفية أو تاريخية أو اجتماعية أو فنيـة فقط هناك شيء آخر إضافي سحري يجعـل من العمل الـروائي عن طريق عبقـرية اللغـة، أو عن طريق التفجر اللغوي والوهج اللغوي يجعل من الرواية شيئاً قائماً بحد ذاته كعمل تنظر إليه وتتأمله وتتعلق به وتغتني روحاً وفكراً ويصبح في النهاية جزءاً من عصره . »[٤٦].

فلغة الرواية هي التي تجعل منها فناً ، وتميزها بالإضافـة إلى عناصر ذكـرت قبل قليـل ، عن المقالات الفلسفية والتاريخية والاجتماعية ، وتجعـل قراءتهـا عملاً ممتعـاً على صعيـد الفكر والـروح معاً ، فتساهم بذلك في بناء الانسان ، ولذا تصبح الرواية جزءاً فاعلاً في عصرها ، وهذا هو المهم ، إذ لا يكفي أن تكون صورة له فقط .

ومن الطبيعي أن تكون اللغة الروائية مختلفة تمـام الاختلاف عن اللغـة الانشائيـة في طبيعتها يوضح لنا د . فيصل دراج هذا الفرق ، فاللغة الانشائية « لغة خارجية ، ستاتيكية ، لا تسعى إلى تـطوير معنى أو الاشـارة إلى تناقض ، تعيـد فكرة تـراوح حول ذاتهـا بمضامـين مختلفة ، أمـا اللغة الـروائية فهي لغـة ديناميكيـة ، وظيفية ، تـرتبط بوضـع وتتطور فيـه ، أولا تأخـذ معناهـا إلا من محايثتها ، لذلك فهي لا ترى خارج الوضع الذي تحكيه . »[٤٧]

إذن تبتعد اللغة الانشائية عن الابداع ، عن العمق والحيوية ، لترقـد في الجمود ، فـلا تغني معنى ولا تعبر عن صراع ، إنها لغة التكـرار والتقليد ، عـلى حين اللغـة الروائيـة تمتاز بحيـويتها ، وبغناها التعبـيري ، تندمـج بالحـدث وبالشخصيـة وتتطور بتـطورهما ، فتتـوتر بتـوترهمـا ، وتهدأ بهـدوئها ، فهي تكتسب صفـاتها من الحـدث الذي تـرويـه ، والشخصيـة التي تنـطق بهـا أو التي تصفها ، لذلك ليس من الطبيعي أن تكون لغة الرواية شاعرية على الدوام ، وطغيانها عـلى العمل الروائي » هو وصف مجاني لواقع موهوم أو عجز عن وصف الواقع الذي تدعي الرواية رسمـه ، كما أنه استرسال ومتابعة للغة الجامدة التقريرية ، التي لا تستطيـع أن تبعث في علاقـاتها حـركة الـواقع المتجدد بحيث تنتقل كلغة من عالم التجريد اللامحدود ، إلى عالم المشخص المحدد . . . »[٤٨].

إن سيطرة اللغة الشاعرية على الرواية تعني بعدها عن الواقع وغرقها في الخيال وعالم الوهم ، ولذلك فهي تخفق كاللغة التقريرية في متابعة حركة الواقع ، وتصبح لغـة التجريـد التي تلائم عـالماً غير محدود وغير مشخص .

الرواية الحديثة :

ولو نظرنـا إلى وظيفة اللغـة في الروايـة الحديثـة لرأينـاها تختلف عن وظيفـة اللغة في الـرواية التقليدية ، إذ لا يوجد فيها « معنى مستقل وكساء مفصل على قدر المعنى ، إن الرواية الحديثة حـالة فكرية نفسية لغوية متلاحمة . »(٤٩) كما يقول د . حسام الخطيب ، الذي ألفيناه أكثر النقـاد اهتمامـاً بالرواية الجديدة ، من ناحيتي التطبيق والتعريف ، فهذه الرواية « تتخلى عن السـرد ، ومواصفـاته وعن الحادثةوالشخصية في محاولة منها للوصول المباشر وغير المباشر إلى الضمـير بأوهـامه وذبـذباتـه وهلاميته وغموضه ، وتقترب في ذلك اقتراباً شـديداً من القصيـدة بل إنها تكـون في بعض أشكالهـا (معادلات موضوعية) خالصة للموقف المنشود ، ومن خلال سعي هذه الرواية لاستحضـار الحقيقة بكـل مـا فيهـا من اختـلاط وتعقيـد تفضـل أن تقتصر عـلى الحـد الأدنى من التماس مـع الجـانب السيكولوجي أو الاجتماعي ، وينتج عن ذلك طبعاً نسبيـة شديـدة في الشكل تصـل إلى حد تجـاهل الشكل تماماً ، ولم تكن رواية (بوليسيز)لجيمس جريس سوى طليعة هذا الاتجاه ، وفيما بعـد أصبحنا نقرأ روايات بلا عقد ولا شخصيات ولا حوادث بالطبع بلا مقدمة ولا نهاية . (٥٠)

ومن الـطبيعي أن تستعـين الـروايـة الحـديثـة بمنجـزات التحليـل النفسي ، والتـأثيرات السينمائية ، كل هذا يؤدي إلى تفتيت الحدث والشخصية ، والقصد من ذلك هـو الوصـول إلى العوالم الذاتية في أعماق وجدان الإنسان ، فهي تعبير فني عن عوالم ومواقف مختلطة ، ولذلك تفتقـد الوحـدة والأبعاد المنطقية ، لأن الروائي «يقدم لنا العالم من الداخل ، الحركة النفسية للأشخاص من خـلال اصطدامهم بقشرة الإطار الخارجي الذي هو الواقع كما نعلمه . . . فبينما تقوم النظرة التقليـدية عـلى تحليل ظروف الإنسـان الاجتماعية والطبيعية من أجل فهمه ، نجد أن الرواية الحـديثة تجعـل من هذه الظروف قشرة إطازيـة رقيقة تستقي أهميتهـا النسبية من مـدى الإحساس الـداخلي بهـا ، ولكنها في الأغلب تظل على السطح ولا تدخل ضمن عالم الشخصيات الداخلي إلا بمقياس مصغر جداً . (٥١)

أما الناقد جبرا فيحدثنا عن تجربته في الرواية الحـديثة ، التي تخـرج من إطار السرد والإخبـار الذي كانت عليه في القرنين الثامن عشر والتـاسع عشر ، إلى إشراك القـارىء في العملية الإبـداعية «لكننا الآن نحاول أن نري القارىء ، لا أن نخـبره ، أي أننا نحـاول أن نجعله ينخرط معنـا ، فأنـا كمؤلف ، أريد أن أستدرج القارىء ليكون عنصراً آخر في تجربتي الروائية فينخرط معي فيما أريد أن أقول فتصبح عناصر الرواية عندي أنـا والكلمة والقـارىء معاً ، وبقـدر ما تعلمت بعض هـذا من الرواية الأوروبية تعلمته أيضاً من ألف ليلة وليلة . (٥٢)

الرواية العربية :

ما يلفت النظر عند جبرا ، هو محاولته إغناء الرواية الحديثة التي أخذناها من أوروبا بتجـارب

تراثية وهذا ما يجعل الرواية اكثر أصالة وأكثر حداثةأيضاً. فقد آن الأوان لترك التقليد في فن الروايـة وصار لا بد من تجاوز هذه المرحلة التي كانت في بداية تعرفنا على هذا الفن أمـراً لا مفر منـه، وعلينا أن نتذكر كما يقول جبرا «إننا نحن بناة فن خاص بنا نستطيع أن نستفيد منـه على غـرارنا، وهنـا تأتي عالمية الأدب العربي، إن لدينا أساليب، ولدينا أفكاراً هي جزء من أسـاليب وأفكار العـالم. . . جزء من حضـارة الإنسان ففيم القلق؟ . . . بـاستـطاعتي أن أقيم الصلة لا بـالفن الأوروبي فحسب بـل بفنوننا نحن أيضاً، وما أقيمه من صلة أجعله جزءاً من عملية الإبداع كما أفهمها أنـا، وهذا لا يعني أن مـا يحققه الكـاتب الواحـد يصلح وصفة للكـاتب الآخر، لكـل فنان مفهـومه الخـاص لمسـألـة الأسلوب، ينـسحب عـلى صلتــه بـتراثـه أيـضـا. والعــودة إلى «الـف ليـلة وليـلة» (وكتـب الحكايات، والسيرة العربية القديمة» مضيئة للذهن أيضاً، وفيها دفع لقدرة الكـاتب باتجـاهات قـد لا تكون فيها حسبانه، ولكن ذلك لن يضمن التميز والأصالة لأحـد. فالتميـز والأصـالـة محصلتان نهائيتان لعوامل وقوى ذهنية لاتحصى»[٥٣]

إذن مـادمنا مقلدين للروايـة الأوروبية فلن نصـل إلى العالميـة، علينا أن نبحث عن أصـالتنا ونعود إلى أفكارنا وأساليبنا الخاصة وإلى كل ماتمتلكه من تـراث، يقترب من فن القصة (الحكايات والسير العربية) لأن ذلك يفتح أمامنا مجالاً جديداً وخاصة للإبداع، لكل فنان طريقته في الاستفـادة منه، تتدخل فيها عوامل شخصية (قدرات ذهنية) وعوامل ثقافية (تراثية وغربية).

والحقيقة أن الرواية العربية الحديثة اليوم بدأت تشق طريقها الخاص بهـا، بدأت تختلف عن الرواية الغربية الحديثة، وقد سجل لنا الدارس «صالح أبو اصبع» النـواحي التي قد تختلـف فيهـا:
أولاً: مـازال الإنسان لا الأشيـاء موضـوع الروايـة العربيـة، لا تظهـر الأشياء إلا بمقـدار مـاتخـدم الشخصيات

ثانياً: الرواية العربية الجديدة مروية بوضوح

ثالثاً: الحادثة الواحدة ما زالت تشاهد من زاوية واحدة ونية واحدة

رابعاً: مازالت الرواية تهتم بالتعليقات والفعل نفسه.

خامساً: مازالت تستخدم أساليب السرد المتبعة سـواء عن طريق ضمـير الغائب أم المتكلم، وهي تستخدم النداء أو الضمائر المخاطبة.

سادساً: ليس الوصف هو الـرواية، وإنمـا يستخدم كـإطار في الـرواية ليكـون من مكملات اللوحة ويكون في خدمة تصوير الشخصية أو نمو الحدث.

كما سجل لنا نواحي اللقاء بين الرواية الغربية الحديثة والرواية العربية الحديثة.

أولاً: اختـلاط عدة حـوادث دون الاهتمام بـترتيبهـا الـزمني، حيث تهتم بـالـزمن الخـاص للإنسان.

ثانياً: لم تعد تحفل بالحبكة التقليدية.

ثالثاً: اعتمادها على أسلوب التواقت في البناء الروائي

رابعاً: إن الرواية لم تعد هي الحركة المتتابعة لشعور واحد سواء أكان شعور البطل أم الروائي(٥٤) ومما يجدر ذكره أن الرواية الغربية الحديثة لم تأخذ سماتها الخاصة الثابتة، ما زالت تخضع لتجارب وأساليب جديدة، تعكس فيها أزمة المجتمع والإنسان في الغرب، ومن البديهي أن تختلف هذه التجارب عن تلك التي يتعرض لها مجتمعنا العربي، لذلك ليس من المناسب استيراد هذه الأساليب بقضها وقضيضها، ويتوجب على الروائي العربي أن يبحث بدأب عما يعبر عن خصائص مجتمعنا العربي، وأن يأخذ بعين الاعتبار الفرق الكبير بين القارىء العربي الذي يتوجه إليه والذي مازالت الرواية بالنسبة إليه فناً حديثاً، وبين القارىء الغربي الذي اعتاد هذا الفن وملّ طرقه التقليدية.

ولكن هل استطاع الروائي العربي أن يصور مجتمعه وأن يكون جزءاً فاعلاً فيه؟

يقول جبرا في هذا الصدد، وهو الروائي المعروف، «يبدو أن التجربة العربية في الخمسين سنة الأخيرة كانت أكبر وأزخم من أن يستطيع الروائي العربي، بعدته الحالية، أن يعطيها حقها من المعالجة والتعبير. . . نحن لا نبحث عن روائي أو اثنين، أو خمسة إنما نبحث عن روائيين كثيرين تتبلور في جميع ما يكتبون صورة المجتمع العربي الذي عرفناه تاريخياً حتى الآن، ولم نعرفه تعبيرياً، على النحو الذي يرضينا. . . غير أن الأدب العربي مازال يجعل الشعر وسيلته في تصوير الرؤيا العربية، والشعر فيما يبدو الآن لن يفي هذه الرؤيا حقها، وبذا تصبح الرواية فناً ضرورياً.(٥٥)

إذن أخفق الروائي العربي إلى حد ما، في مهمته هذه، لأنه يأتي فن الرواية وفي ذهنه نموذج لمجتمع غير مجتمعه هو المجتمع الغربي، فيستعمل أساليب تناسبه، بل نكاد نجد همومه وقضاياه أيضاً، وينسى بذلك مجتمعه الأصلي الذي هو بحاجة لمن يأخذ بيده في تطوره، يفضح عيوبه ويزين حسناته، عندئذ يمكن للروائي أن يؤثر فيه ويدفع مسيرته التطورية إلى الأمام.

وقد نجد له بعض العذر قبل نصف قرن، أي في مرحلة البداية، حيث تقاليد هذا الفن غير واضحة وكما أن المجتمع مازال بسيطاً متجانساً «هنا لابد من القول، أن الرواية كأي من الفنون الكبرى عمل حضاري، ولعل كتابتها، بحد ذاتها كعملية فكرية ولغوية، إشارة إلى التحول الحضاري، في غياب الحضارة تغيب الرواية (بالشكل المركب الذي نعرفه اليوم، والذي يعتمد أساليب ومعارف تتصل بأنواع الأنشطة الذهنية والكشوف الانسانية). . قياساً على هذا، قد نقول إن مجتمعنا إلى نصف قرن مضى كان أقرب إلى التجانس المجتمعي الزراعي، فكانت أنماطه الانسانية والسلوكية أقل من أن توجد صراعاتها معا واحتداماتها الداخلية، هذا النوع من الكتابة القصصية. إنه رأي قابل للمناقشة ولكنه قد يفسر ولو جزئياً، الشحة في رواياتنا العربية سابقاً، كما قد يفسر لماذا جعلت الرواية تزداد ظهوراً بازدياد المجتمع العربي تعقيداً، وباتساع المدينة العربية المعاصرة في تركيباتها البشرية.»(٥٦)

كلما تطور المجتمع وتعقدت الحياة، أصبح من الممكن تعدد أنماط البشر وسلوكاتهم وازدياد الصراع فيما بينهم، وهذا كله يشكل مادة غنية للرواية، وعلى هذا الأساس تكون الرواية على صلة وثيقة بالمناخ الفكري والاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وهي تعكس معاناة الانسان عبر ذلك كله، وفعلاً قد بدأ أدباؤنا «ينزعون إلى فهم النفس والشخصية، والوضع الانساني، واختراق معنى الظلم والقسوة والشر وطلب العدالة والحب، وهذا بالضبط ما تجعله الرواية موضوعاً لها، مهما تفاوتت أشكالها، وتباينت مدارسها وأحسَن الروائيين في القرن العشرين هم أولئك الذين يتساءلون في كتبهم عن المصير البشري.»[٥٧]. فهموم الانسان أحزانه مخاوفه هي من أهم الموضوعات التي تعالجها الرواية، كما أن ما يجعل الرواية عظيمة خالدة هو أن تبحث في مصير الانسان، لأن هذا الموضوع يهم كل انسان في أي زمان ومكان. في الحقيقة مازال ينقص الرواية العربية هذا الموضوع الكبير، كما يقول جبرا الذي هو في النهاية «موضوع مأساوي، إنه الموضوع المنبثق من حس الانسان المأساوي بالحياة. لعل آداب الغرب من مآسي ابسلخس إلى روايات وليم فوكنر، هي التي توحي لنا بمثل هذا الرأي... والمأساة هنا هي التي عرفها أرسطو، إنها تصوير للفرد وهو يجابه القوى الكبرى، مهما لبست هذه القوى من أقنعة، إنها تصوير للشخصية الانسانية ضمن إطار الحدث. والحدث وسيلة لتجديد معنى المجابهة والسمو الانساني والموت عن اختيار لا عن مصادفة... وحين تطورت الرواية، أصبح البحث لا في الغابات والجبال، فالأصقاع النائية، بل في متاهات المجتمع، متاهات المدينة في عصرنا هذا تحول البحث إلى متاهة هي رمز للمتاهات الأخرى: متاهة النفس والدماغ والوعي واللاوعي، وفي هذا البحث دائماً مجابهة تتحقق على شفا المأساة.»[٥٨]

إن إحساس الانسان بمأساة الحياة، لا يكون إلا بالصراع من أجل البقاء، صراع قوى الشر والموت... إلخ فالمأساة تعني لديه مواجهة الانسان لكل قوى الدمار، ففي لحظة الفعل هذه، تؤدي بالانسان أن يختار، عبر صراعه مصيره، فيحقق سموه ولا يقف عاجزاً أمام قدره.

مع تطور الرواية اتجهت إلى تصوير صراع الأفراد في المجتمع بما فيه من ظلم وشر وعبودية، وفي يومنا هذا اتجهت إلى أعماق النفس البشرية بما تضم في أعماقها اللاشعورية، وعبر الصراع الخارجي والداخلي نلمح الحس المأساوي للوجود الانساني.

وقد قصرت الرواية العربية في تصوير هذا الصراع، نكاد لا نجد فيها تصويراً لأعماق الانسان العربي ولا نجد تعبيراً عن وعي الأمة وتطور المجتمع، لأن ذلك كله يحتاج إلى فكر تحليلي، لم يتقنه الروائي العربي بعد. «إن الرواية تحليل ثم إعادة تركيب. والنظرة التحليلية للأمور هي التي تحقق تغلغلاً في الجزئيات التي بإمكانها أن تكون مادة الرواية، ثم تأتي مرحلة التركيب، وهي تركيب هذه الجزئيات في هندسة خاصة، بالقدرة على التحليل الوافي للدوافع والأغراض الاجتماعية والسياسية وغيرها لكي يستطيعوا أن يكتبوا الرواية التي نريدها..»[٥٩].

إن هـذا القصور في التحليـل منعكس على الـرواية العـربية، سـواء في تحليل الشخصيـة أو الظروف المحيطة بها، وإذا لم يدرب الروائي نفسه على تحليل كل ما يسمع أو يرى في كل ما يحيط به ستصاب الرواية بشرخ في بنائها، ولن ينتج عندئذ رواية تستحق القراءة.

وما يعيق التحليل ويقف بالتالي عائقاً أمام تطور الرواية لدينا، عدم وضوح الخصـائص التي تميـز كل جنس أدبي عـلى حدة حتى إن نظرتنا إلى معـظم الفنون كـانت ومازالت متـأثرة بنـظرتنـا التقليدية إلى الشعر وهذه النـظرة لا تسعف الكاتب في التغلغـل الكافي لا في خفـايا النفس، ولا في القضـايا التي يـريد أن يجعـل منها بنـاء روائياً، وهـذا لا يعني التخلص من الروح والشـاعريـة لأن الروائيين المشهورين الذين فيما يبدو بدؤوا شعراء ثم تحولوا إلى الرواية، قد استخدموا فيها طاقتهم الشعرية. (٦٠) بما فيها من طاقة رمزية إيحائية، دون إغراق الرواية بالشعر.

مازال الكاتب عندنا نفسه قصير كالشاعر، ليس مستعداً لقضـاء وقت طويـل في كتابـة عمل إبداعي واحد ولهذا كانت القصة القصيرة فناً سهلاً لـديه أكـثر من الروايـة، لكونها دفقـة انفعاليـة واحدة كالقصيدة الشعرية، يسجلها الكاتب في يوم أو يومين وينتهي التوتر، ولكن قلة من الكتـاب العرب مستعدون أن يكتبـوا لسنة أو سنتـين أو ثلاث سنـوات رواية كـاملة متكاملة فيهـا أشخاص كثيرون، وفيها أحداث كثيرة وفيها شرائح بكاملها من المجتمع والنفسيات الانسانية التي قـد تكون متناقضة أو متناغمة، لأن هذا العمل يحتاج إلى إرادة ومقدرة، ويحتاج أولاً إلى المثابرة.»(٦١)

والحقيقة أن الظروف الحياتية الصعبة، والضغوط المادية عـلى الانسان، جعلت من الصعب تفرغ الروائي لمدة طويلة من أجل عمل إبداعي واحد يعطيه كل طاقته الابداعية وجل وقتـه، فمن يستطيع اليوم أن يضحي ويتحمل كل هذا في سبيل عمل روائي ضخم مشكوك في مردوده المـادي؟ ولذلك فمن الطبيعي أن يكون عدد الروائيين المبدعين قليلاً، هؤلاء الذين يأخذون الروايـة مأخـذ جد، في وقت مازال «طابعها الأوضح طابع اللعبة والتسلية، وكثيراً ما يعتبر القاص لدينا «ناجحـاً» إذا استـطاع تحقيق هذه التسليـة على نحـو أولي، يتجنب تعقيد التقنيـة التي هي العامـل الكبـير في الرواية المثلى»(٦٢) هناك مفاهيـم خاطئة تحيط بالـرواية العـربية، فـأغلب القراء والكتـاب، مازالت ترقد في أذهانهم الحكاية البسيطة، لذلك يتابعها القراء من أجل تزجية أوقـات فراغهم، كـما يكتبه الكتـاب من أجل السبب ذاتـه لذا نجـدهم يهملون الجانب التقني في الـرواية، ويهتمـون بالجـانب التقني في الرواية، ويهتمون بالجانب الحكائي التشويقي، فقط مع أن هذا الفن الجديد لن يزدهر إلا بنمو أسلوبه وتجدده باستمرار، ولهذا كله يكـاد يخلو الجو الثقـافي العام من الـرواية العـظيمة، ومن العبث تصور أي بزوغ لها في جو خال من المبدعين فيها يقول جبرا «أنا لا أستطيـع أن أكتب الروايـة التي أحلم بهـا إلا عندمـا أرى روايات عـظيمة يكتبهـا المعاصرون لي في فـترتنا الـراهنة، مهـما كان الكاتب مستقلاً بأسلوبه ورؤياه، فإن أعماقه متصلة متواشجة بكـل ما يعتلج ويتفـاعل في المجتمـع الـذي نعيش فيه، ولـذلك فـإن ما أحققـه أو لا أحققه إنمـا هو رهن بمـا يحققه الأدبـاء المعـاصرون

الآخرون. هناك نقطة أخرى يجب أن أذكرها، وهي كما قال أحدهم: إن الأدب العظيم بحاجة إلى قراء عظيمين، أي أن القراء ـ هذه القوة المجهولة، باستطاعتهم أن يخلقوا أو يخنقوا الفن العظيم، ولا أنكر أن قراءنا ما يزالون بعيدين عن أن يكونوا هذه القوة الخلاقة التي يتمنى الكاتب أن يراها، النقص الثقافي في قرائنا نقص مريع»[٦٣].

هناك علاقة جدلية بين الرواية العظيمة والمحيط الثقافي، بما فيه من إبداعات فنية عظيمة، في مجال الرواية على وجه الخصوص، وبما يضم من قراء مثقفين، فالروائي لاشك بأنه يتأثر بكل ما يحيط به من إنتاج رفيع، نجده يبذل قصارى جهده ليصل إلى ذلك المستوى، وهو من جهة أخرى يحسب حساباً للقارىء الجاد الذي لا يرى هذا الفن لهواً وتسلية، بل يتناوله بجدية تامة، وبوعي كبير لأهميته، فالقراءة لديه عملية نقد أولية، تكتشف العمل العظيم وتروج له، وترفض العمل الرديء فيضيع ذكره، هذا كله لن يكون إلا إذا تزود القارىء بثقافة واسعة تتيح له أن يعطي العمل الروائي حقه من المدح أو القدح، وهذه الثقافة مازالت تنقص القارىء العربي، مما يشكل عائقاً جديداً في وجه الرواية العربية.

ويكشف لنا الناقد د. فيصل دراج عن نواح أخرى تعاني منها الرواية العربية، فهي مازالت تهمل اللغة الروائية وتهتم «باللغة القاموسية الجامدة أو بالكلام العادي اليومي، وتنسى القول الروائي لتستبدله بالوعظ الأخلاقي، وتجهل البنية الروائية لتحل محلها الحدث اليومي البسيط المنعزل عن التاريخ، وتبتعد عن الخيال الروائي لتغرق في الوهم الروائي . . . وحين تقترب من البناء الروائي فإنها تعتمد على تكنيك مستورد أو تكنيك كوني لا يعرف التمييز. . إن مسار الرواية العربية لن يكون بعيداً عن مسار حركة الثورة العربية. ولن يحتفظ التاريخ من هذه الرواية، إلا بما كان فعلاً علاقة فاعلة في هذه الثورة، والعلاقة الفاعلة هي إدراك لحظة التاريخ الحاضرة وربطها بالتاريخ الذي أنتجها»[٦٤] ويكشف لنا الناقد دراج أن اللغة مازالت تتسم بالجمود أو بالعادية، فتتحول الكتابة الروائية إلى أفكار جاهزة قبل الكتابة، الهدف منها هو الوعظ الأخلاقي، وبذلك تضيع البنية الروائية وسط الأحداث اليومية التافهة والبعيدة عن أن تكون جزءاً من التاريخ والمجتمع، لذلك لن تكون مثل هذه الرواية فاعلة في حركة الثورة العربية.

هذه دعوة لإدراك الواقع، عن طريق الرواية، وربطه باللحظة التاريخية التي أنتج فيها، أي أن الناقد يريد رواية فاعلة تؤثر في الانسان وتحفزه على الفعل ليصنع تاريخه من جديد.

ويلتقي د. دراج مع الناقد جبرا في البحث الدؤوب عما يميز الرواية العربية، وفي مطالبة الروائي العربي بخصوصية فنية وذاتية، وهذا لن يكون إلا بالابتعاد عن تقليد الرواية الغربية، وبتقديم تقنية جديدة تتلاءم مع مجتمعنا، لتعكس لنا خصائصه، مستعينة في ذلك بتراثنا الأدبي.

ولكن جبرا يلتفت إلى مسألة هامة، ربما لكونه مبدعاً قبل أن يكون ناقداً، وهي أن الرواية العربية مازالت تفتقر إلى الناقد المختص بها «لأن كثيراً من النقاد يأتون إلى الرواية عن طريق المقالة

السياسية، أو عن طريق الشعر، أو عن طريق القصة، ولا يأتون إلى الرواية عن طريق الرواية نفسها. . . فتجد من يكتب نقداً هو في الأصل كاتب سياسي. . . لذلك فهو يعامل الرواية وكأنها منشور سياسي أو دراسة سياسية، أو أنه سيسيولوجي (اجتماعي) فينظر إلى الرواية كوثيقة اجتماعية، أو أنه كان ناقداً شعرياً فينظر إلى الرواية نظرة قاصرة في حدود تجربته مع الشعر، الرواية لها طريقتها في النقد، باعتبار أن العمل المنقود يحمل مقاييسه بين طياته. . . »(٦٥).

نحس كأن الناقد هنا، ينقل لنا معاناة الروائي من النقد الذي يوجه إليه، هذا النقد الذي يكون ـ في أغلب الأحيان ـ من خارج العمل الأدبي، وقلما ينطلق من داخله.

أما بالنسبة إلى مستقبل الرواية العربية فنجد الناقد جبرا متفائلاً مؤكداً تنامي هذا الفن في مجتمعنا فقد لاحظ «أننا في السنوات العشرين الأخيرة بدأنا نجد من هو مستعد لأن يجلس ويثابر سنتين أو ثلاث أو أربع لكي يكتب رواية واحدة مهمة، وهذا الذي يحدث الآن. . . وأنا أجزم أننا سنرى روايات مهمة جداً في أدبنا العربي تكون نوعاً من التشريح لمجتمعنا، نوعاً من الدخول والنفاذ إلى أعماق مخيلتنا وهويتنا العربية، وستكون لها أهمية كبيرة. . . »(٦٦).

أما الناقد اليوسف فنجده متشائماً، ليس فقط على صعيد إنتاج الرواية، وإنما يمتد تشاؤمه إلى جميع الفنون الأدبية، إذ يقول «إن عصراً، كعصرنا الراهن، ينقصه وجدان العار ورعشة الحياء أمام المصير، لن يكتب أينما نص أدبي عظيم، اللهم إلا أن يكون ذلك لماماً أو على ندرة وحسب. . . »(٦٧) نلمح في هذا القول تعميماً، فهو لا يسبغ تشاؤمه على جميع الفنون فقط، بل يشمل جميع الناس بما فيهم من أدباء وفنانين، من المعروف عنهم أنهم أكثر الناس حساسية لمأساوية الحياة، وأكثرهم استيعاباً للكرامة الانسانية، صحيح أنهم قلة وصحيح أن إنتاجهم أقل، ولكن متى كان الفن العظيم شاملاً، يغطي مرحلته التاريخية كلها؟

ونحن أميل لرأي الناقد جبرا، ويشجعنا على هذا ازدياد عدد الروايات الجيدة، كلما تقدم الزمن بنا، وظهور عدد من الكتاب المتفرغين لفن الرواية، قد يكون عددهم غير كبير، ولكن على كل حال أكبر مما كان عليه في السنين السابقة.

إننا نلمح إلحاحاً على المستوى الرفيع في الفن لدى الناقد اليوسف، فهو يريد فناً يطاول الأعمال الفنية العظيمة في الغرب، ولعل هذا سبب تشاؤمه، إنه يريد فناً محلياً وكونياً في آن واحد، يكون «ريادة جليلة لمساحات طازجة تربض عميقاً في الشعور الانساني، أكان وطنياً أم وجودياً، محلياً أم كونياً. »(٦٨).

إذن الغوص عميقاً في مشكلاتنا الآنية والمزمنة في المجتمع والسياسة، تسمح لنا بمخاطبة الانسان محلياً وعالمياً، فقد وجدنا العالم الغربي اليوم بدأ يمل أفكاره وأساليبه، خاصة حين تأتيه من الخارج في ثوب التقليد، وما عاد يشده إلى العمل الفني سوى خصوصيته المحلية، وما من شك كما يقول جبرا: «إن لغة «ابتدعت ألف ليلة وليلة» ستبدع مالا محيد للإنسانية من الانتباه إليه، ولكن

لابد من التأكيد أن «العالمية» ليست صفة لأدب أمة ما دون الأمم الأخرى. . . غير أن المسألة في صلبها إنما هي رهن بظهور أدباء أفراد، أفذاذ، هم من خلق مجتمعهم وتراثهم، ولكنهم أيضاً من خلق أنفسهم.»[٦٩].

وهكذا فقد حدد لنا النقاد الفلسطينيون سمات هذا الفن الجديد ومميزاته، وبدا اهتمامهم به واضحاً، فوجدناهم يجمعون على ضرورة تناوله للواقع العربي وهمومه الخاصة به، مؤكدين أهمية الشخصية النموذجية التي نرى فيها الخاص والعام معاً، أي تجمع بين الذاتية والجماعية في آن واحد.

وبدا اهتمامهم واضحاً أيضاً بتعريف اللغة القصصية وتحديد سماتها، فدعوا إلى واقعيتها، وابتعادها عن التجريد أو الإغراق في الشاعرية.

كما لاحظنا وقوفهم عند الجوانب الفنية التي تتيح للكاتب تقديم نتاج قصصي ذي مستوى رفيع، ولهذا أكدوا على أهميتها وعلى وجوب ابتعادها عن التقليد الغربي، وألحوا على ضرورة أصالتها وخصوصيتها بالتزامها التعبير عن الواقع من جهة، واستفادتها من الفنون التراثية (فن الحكاية العربية، فن السيرة. . .) من جهة أخرى. وكذلك رصدوا معاناة الرواية العربية، والعوائق التي تقف في طريق نهوضها، وذلك ليصلوا بها إلى مستوى فني رفيع، يمكن له أن يصل إلى القارىء العربي ويؤثر فيه وفي الوقت نفسه يمكن أن يصل إلى القارىء العالمي ويطرح معاناتنا الخاصة أمامه.

ثالثاً: فن المسرحية:

قبل النكبة، ومنذ وقت مبكر، وجه روحي الخالدي الأنظار إلى المسرحية في كتابه (تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب)، وبين فوائدها، وحاجة الأمة العربية إلى معرفة تاريخها وتاريخ رجالها، فتحدث عن بعض المسرحيات الفرنسية، ثم عن شروط المسرحية التي سماها الرواية التمثيلية «واشترطوا في الرواية التمثيلية ثلاثة شروط، وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة العمل.»[١] فبين أن هذه الشروط اتبعها بعض المسرحيين (راسين)، ولم يتبعها بعضهم (كورني).

بعد النكبة، بدأ النقد الفلسطيني الاهتمام بفن المسرحية، وإن لم يكن بمستوى الشعر، وفن القصة، وكان أكثر النقاد اهتماماً بهذا الفن د. محمد يوسف نجم، ود. عبد الرحمن ياغي (في مجال التأليف) وجبرا ابراهيم جبرا في (مجال الترجمة)

وقد حاول د. عبد الرحمن ياغي أن يجد جذوراً تراثية لهذا الفن، في فن المقامة فقد أكد على وجود العنصر الدرامي أو المسرحي في هذا الفن فهو يقف لديه قوياً ظاهراً إلى جانب العنصر اللغوي وتتضح المزايا المسرحية عند بديع الزمان «فكل مقامة يتوفر فيها حدث معين، وبقليل من التحوير يتحول الحديث فيها إلى حوار، وفيها بطل واضح السمات بين القسمات حين ينفعل أو

يتظاهر بالانفعال، وحول هذا البطل أشخاص يتقاسمون أدوار الحدث أو العمل والحوار، ويطلق الشخوص في أدوارهم بما يتلاءم وطبيعتهم، ، فالعمل والحوار ماثلان أو كالماثلين في كل مقامة، والمشهد معروض بحيث يسهل عرضه على المسرح، لما يشتمل عليه من تسلسل في الحدث وأجزائه، على صورة فنية تثير الفضول وتشوق المشاهدين، وفي كل مقامة قدر كاف من التمهيد للحكاية أو الفكاهة، تتضمن جذب الجمهور ليندمجوا في جوها . . . . وما أيسر ما تتحول كل مقامة إلى مسرحية صغيرة، ذات مشاهد مختصرة ومن أجل ذلك أحس بعض الدارسين بضعفها القصصي، فالقصة فيها حكاية أو نادرة أو فكاهة تعرض على ملأ من الناس، وفيها عنصر التشويق لمعرفة الخاتمة، ومن هنا كانت عناصر المسرحية فيها أكثر من عناصر القصة، وفي كل مقامة شبه حرص على وحدة العمل أو الحدث، ووحدة المكان الذي يجري فيه الحدث . »(٢)

إن المقامة ـ في رأينا ـ أبعد ما تكون عن المسرحية لافتقارها إلى عناصر أساسية، لا تقوم المسرحية إلا بها، كعنصر الصراع وعنصر الحوار، أما عن وحدة المكان فقد لا نجدها أحياناً متوفرة في المقامة كما لم تعد اليوم شرطاً لازماً للمسرحية، أما وحدة البطل فتقترب المقامة من القصة القصيرة لا المسرحية، إذ لا يقوم الصراع إلا بتعدد الشخصيات، كما لا يقوم حوار ـ الذي يعد من العناصر الأساسية في المسرحية ـ إلا بهذا التعدد، لذلك كان الحوار قليلاً، ولا يشكل عنصراً أساسياً فيها ولا يمكننا أن نتقبل قول د. ياغي «وبقليل من التحوير يتحول فيها الحدث إلى حوار» فهذا تعسف في فهم طبيعة المقامة من جهة، وفي محاولة إقصارها على أن تلبس لبوس المسرحية من جهة أخرى ونحن مع رأي د. محمد يوسف نجم في «أن المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق، فن جديد ولج باب حضارتنا في النهضة الحديثة، التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر، وإذا أردنا الحديث عن المسرح كفن له أصوله وأدبه، فعلينا أن نسقط من حديثنا، ألوان الملاهي الشعبية التي قد تحوي مشابه من هذا الفن ولكنها تختلف عنها اختلافاً كبيراً، إذ لابد من التحديد الدقيق، الذي يهيىء لنا تمييز هذا الفن عن غيره من ألوان التسلية الشعبية، كخيال الظل، والقره قوز، وأعمال المقلدين والشعراء الشعبيين، فمثل هذه الألوان لا تندرج في سجل هذا الفن، وإن حوت بعض عناصره الشعبية . »(٣)

إذن فن المسرحية فن جديد وافد، لم نعرفه قبل احتكاكنا بأوربا، وهو بعيد الصلة عن الملاهي الشعبية وألوان التسلية التي عرفها عالمنا العربي، ويشارك الناقد جبرا د. نجم في أن المسرحية لم توجد في بلادنا قط (بغض النظر عن إنتاجنا المعاصر) وقد حاول كتاب كثيرون أن يجدوا الأسباب لذلك، آراؤهم مختلفة، أما جبرا فيرى «أن أحد الأسباب ولعله السبب الأهم لذلك هو أن الإبداع العربي لم يكن ذرويا قط، ولم تقبل العبقرية العربية هذا النوع من التركيب الفني الذي (يحيل إليه)، امتازت به العبقرية الأوربية فقط فالمسرحية لا يمكن أن توجد بدون الذروة، ولما كانت هذه المسرحية في الغالب هي نهاية مكافحة البطل للآلهة أو الأقدار (كما يقول الإغريق) والمجتمع

كما نقول اليوم . »[٤]فالعناصر تكون متفرقة أول الأمر، ثم تتقارب، ثم تصطرع، ويكون الصراع بين الشخصية والآلهة، أو الأقدار أو المجتمع، أو شخصية أخرى، ثم تبلغ الذروة من العنف، وعندها تنحل الأزمة، ويعقبها هبوط أو سلام يؤدي إلى النهاية. وهذا بالضبط ما يؤسس المسرحية الأوروبية وهذا ما كان ينقص أدبنا العربي في العصور الغابرة.

وقد قام جبرا بالتعريف بهذا الفن الجديد عن طريق الترجمة، التي ربما تكون أفضل السبل للتعريف بأصوله بشكل تطبيقي، فترجم روائع شكسبير (هاملت، عطيل، مكبث، الملك لير، كربولانس، العاصفة) ترجمة أمينة، حاول المحافظة على روح النص الشكسبيري وشاعريته ما استطاع، وهو يعترف لنا بأنه ما تجرأ على الترجمة في البداية «إلا بعد قرابة عشرين سنة من الكتابة والترجمة والدراسة وسنوات من التنظير في أساليب إيقاعية وتعبيرية للشعر. . .»[٥]

إنه إحساس عظيم بالمسؤولية، وتعبير أكيد عن أهمية هذه المسرحيات، ورغبة قوية لإيصال هذا الفن الرفيع إلى القارىء العربي، خاصة بعد أن رأى الترجمات الرديئة السابقة لأعمال شكسبير، ليتحمس له القارىء، فيرقى ذوقه الفني، كما يريده أن يصل بالتالي إلى الكاتب العربي، كي يتعلم أصول هذا الفن الرفيع فيرتفع بفنه. وبفضل ترجماته تلك، على ما نعتقد، استطاع أن يضع إحدى الدعامات الأساسية لهذا الفن الجديد، وهو عبر مقدماته للمسرحيات (التي كتبها أو ترجمها) وضح بعض أسرار الفن الشكسبيري، فالموضوع عند شكسبير، على سبيل المثال، يكون مأخوذاً من مصادر تاريخية (عطيل من كتاب هيكاتوميثي للكاتب الإيطالي جيرالدي تشينتير، كريولانس من كتاب بلوتارك «السير المتوازية لنبلاء الإغريق والرومان» ولكن كان لشكسبير نظرته الخاصة إلى النفس الانسانية وصلتها بالتاريخ «ومهما تمسك بالخطوط العريضة للأحداث وحياة الأفراد، فإنه يفرض على الشخصية سماتها النهائية من لدنه، ويعطي للدوافع الفاعلة في حياة الأفراد الخاصة والعامة تأويله الشخصي. . . إنه يبلغ به ذلك المطلق الانساني الذي يتعدى صيغ الزمان والمكان، فتصبح المأساة وصراعاتها، رغم خصوصيتها الظاهرية، أمثولة لكل زمان تنشأ في صراعات مثلها، وتصبح روما أية مدينة في العالم، وهنا تكمن روعة كريولانس. . لأنها وثيقة إنسانية وسياسية تناقش تلك الصلة المعقدة بين الحاكم والمحكوم لا تحابي أحداً، وتحمل في تضامينها جوهر الكثير من المشكلات والقضايا التي قد تجتاح أية مدينة في هذا العصر»[٦]

إذن لا يعيب شكسبير استعانته بمصادر تاريخية لمسرحياته، مادام يضفي خصوصيته على الشخصية ويجعل منها كائناً إنسانياً، يحمل صفات خاصة وعامة في آن واحد، لذلك تصلح لكل زمان ومكان، كما يضفي هذه الخصوصية على الحدث، وينقله من إطار الخاص إلى العام، حتى المدينة يجعلها تعاني من قضايا عامة تمس كل مدينة على الإطلاق، هذه الشمولية تمد العمل الفني بغنى لا ينضب أبداً كما بين لنا أن المعجزة في فن شكسبير تكمن في تحقيق الانسجام بين روعة الشعر، وإمكانية الشخصية «ونحن نراه مع معاصريه، كثيراً ما يلجأ إلى النثر، وهي على الأغلب

العامي والمحكي، في المشاهد والشخصيات الكوميدية، ويقصر الشعر على المأساة والأبطال المأساويين . . . »[٧]، فهو ينطق كل إنسان بما يناسبه من لغة، فالعوام لهم لغتهم العامية في المشاهد الهزلية، والخواص لهم لغتهم الشاعرية الفصيحة في المشاهد المأساوية.

أما الناقد يوسف اليوسف فنجده متحمساً للمسرحية المأساوية، والتي يراها «أشد عمقاً من أي إنجاز فني آخر على الإطلاق، إنه وحده الذي يملك أن يلامس الأبديات الراسخة في الداخلية ملامسة عميقة غائصة في الجوهر الماهوي للإنسان»[٨].

فالمأساة لغة الجوهر الانساني، يخاطب عبرها أعماق كل إنسان وهذا لن يكون إلا بطرح الهموم الأزلية التي تهم كل إنسان ومناقشتها بشكل مجسد، يهز الوجدان ويصل إلى الضمير الانساني.

أما د. عبد الرحمن ياغي فقد لاحق الجهود المسرحية الإغريقية والرومانية، كما لاحق الاتجاهات الحديثة في العمل المسرحي في أوربا وفي امريكا، مبيناً أثر المبدعين من المؤلفين والمخرجين، وأبرز أعمالهم المسرحية، ثم تحدث عن بدايات الجهود المسرحية العربية، من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم. وقد تناول د. نجم بدايات الحركة المسرحية العربية بالتفصيل ومما دفعه لهذه الدراسة ما لمسه «من تخبط الباحثين والمؤلفين، الذين تعرضوا للكتابة عن تاريخ المسرح في الصحف والمجلات والكتب وإن ما وقعوا فيه من أخطاء، كان نتيجة حتمية لإهمال الكتاب المعاصرين، وعدم التفاتهم إلى تاريخ الرواد، الذين مهدوا السبيل لظهور المسرح العربي الحديث، كما كان نتيجة لانعدام حركة النقد، الجدي، القائم على الثقافة العميقة المحيطة، والحساسية الفنية والتنبه الوجداني. والتجرد عن الهوى والميل. »[٩].

وبذلك حاول أن ينصف رواد المسرح العربي، فركز على جهودهم في سوريا ولبنان، ومصر، فتحدث عن (مارون النقاش ومدرسته، أحمد أبو خليل القباني، يعقوب صنوع، سليم النقاش، فرقة يوسف خياط فرقة سليمان القرداحي، جوقة اسكندر فرح، فرقة الشيخ سلامة حجازي، فرقة جورج أبيض، الفرق الصغيرة ومسرح الهواة.)

كما تابع حركة التأليف المسرحي منذ أن ابتدأت بالترجمة (مسرحيات موليير، كورني، شكسبير برنارشو) والتمصير (مسرحيات موليير)، ثم صاحبتها الأعمال المسرحية والمؤلفة والمأخوذة من تاريخ العرب القديم وتاريخ الشرق الإسلامي الحديث والتاريخ العام، ثم المأخوذة من ألف ليلة وليلة، والقصص الشعبي بالإضافة إلى المسرحية الدينية والاجتماعية.

ولابد أن يشير المرء إلى النظرة الموضوعية الواعية التي اتسم بها كل من د. عبد الرحمن ياغي ود. محمد يوسف نجم، حين تناولا مسرح هؤلاء الرواد، فأُعطيَ بذلك كل رائد حقه، وعلى سبيل المثال مسرح يعقوب صنوع كما رآه د. نجم «مضى دون أن يعقب أثراً، لا في تقاليده ولا في مسرحياته لأسباب قد يكون منها أنه غرس في غير أوانه، أو أنه كان مسرحاً خاصاً يؤمه الأمراء

والأعيان، وعلية القوم أو أن مسرحياته كانت منبتة الصلة بالبيئة التي وضعت لها، لأنها تتناول مشكلات الأسرة اليهودية أو الأسرة الأجنبية المتحضرة، ولا يتمثل فيها المصري إلا في أدوار ثانوية تافهة، وقد يكون من هذه الأسباب أنها كتبت بلغة عامية، واللغة العامية لم تكن مألوفة، بل كانت ممجوجة في النتاج الأدبي في ذلك الحين، لأن تيار المحافظة على التراث كان من القوة والحرص بحيث لا يسمح بمثل هذا العبث »[١٠]ويضيف د. عبد الرحمن ياغي سبباً آخر لفشل مسرح صنوع هو أنه كان يستغل قدرته على الفكاهة كمهرب من مواجهة الواقع «ووسيلة إثارة ليكسب الجمهور إلى جانبه، وجانب من يناصر في معركة السلطة، وكأنما يعقوب يتلهى ويتسلى بهموم الناس ويستغلهم، لا لينتزعوا لأنفسهم حقاً، وإنما لينتزعوه لموقع سلطان آخر يتحكم في رقابهم.

ومن هنا ينبغي أن يؤخذ مسرح صنوع في حذر من حيث الغاية التي كان يهدف إليها..»[١١] فقد كان صنوع كاتباً للخاصة من الناس، يبتعد عن البيئة المصرية، يتناول في مسرحياته هموم أناس غرباء عن المجتمع المصري وهو بالتالي لا يلقي بالاً إلى الشخصية المحلية، والتي تعطي للعمل نكهته الخاصة، وتضفي عليه جواً من الحيوية، وهو بالنتيجة لا يهتم بمعاناة الناس ومساعدتهم على مواجهة واقعهم، كل ما يهمه هو كسب الجمهور لمناصرة السلطة التي تقف إلى جانبه، لذلك يتوجب الحذر أثناء التعامل مع مسرحه، مادام مسرحاً سلطانياً لا مسرحاً شعبياً، وقد كتبت هذه المسرحيات باللهجة العامية، من هنا سبب رفض مسرحياته، لأن اللهجة لا تناسب الشخصية، وليس فقط بسبب تزمت التراثيين كما يقول د. محمد نجم.

إننا نلمس هنا، دعوة غير مباشرة إلى المسرح الملتزم الذي ينطلق من الواقع، فيجسد البيئة الخاصة به بما يتحرك فيها من شخصيات عادية بسيطة، فينقل همومها ومعاناتها، ويقف الكاتب إلى جانبها لكي يساعدها أن تملك وعياً وإرادة للنضال وللتغيير، وبذلك يبتعد هذا الفن عن أن يكون بوقاً للسلطان وأداة لتغييب الوعي وتزييفه.

وكما يقول د. عبد الرحمن ياغي «أصبح واضحاً لدى الجماهير المثقفة أن المسرح كالفن حقيقة اجتماعية في ذاته... والمجتمع في أشد الحاجة إلى المسرح... ومن حق المجتمع على المسرح أن يكون واعياً بالوظيفة الاجتماعية بحيث يعبر عن أفكار عصره وتجاربه، ويسهم في تشكيلها كذلك. وينبغي على المسرح في مجتمع منهار مثلاً أن يعكس هذا الانهيار إذا كان صادقاً مع نفسه... كما ينبغي عليه كذلك أن يصور العالم باعتباره قابلاً للتغيير، وأن يساعد على تغييره، وإلا فإنه يكفر بوظيفته المقدسة.»[١٢]

لابد للفن المسرحي من أن يمارس وظيفته الاجتماعية، لكونه من أقدر الفنون على هذه الممارسة وذلك لقدرته على التعبير عن أفكار تراود أبناء عصره، وعلى تصوير تجاربهم. بالإضافة إلى كونه على صلة مباشرة بالجمهور غير أنه لا يجب أن يكتفي بالتعبير فقط، وإنما عليه أن يسهم في صياغة الأفكار التقدمية بشكل جذاب مما يخلق قبولاً لها من قبل المشاهدين ويشكل نفوراً من

الأفكار البالية. كما على الكاتب ألّا يكتفي بتصوير انهيار مجتمعنا، بل يطرح وسائل مقاومة هذا الانهيار، مما يساعده على تغيير مجتمعه وتطوره وهو إن لم يقم بهذه المهمة، فقد هذا الفن أهمية وجوده، ولم يعد فناً اجتماعياً جماهيرياً إذ أن «فن المسرح يتميز بأنه فن التجمع الجماهيري الذي يستجيب استجابة جماعية، وأنه فن الجدل الفكري الذي يشعه الصراع المسرحي، وهو بذلك فن يزدهر دائماً في فترات التحول الفكري والقومي، في عصور اليقظة ومن ثم فإن المسرح من أهم الفنون التي ترتبط بالحركات الثورية، وأكثر الفنون استجابة لدواعيها وتثبيتاً لمقوماتها، ومن هنا نستطيع أن ندرك سر ازدهار المسرح الأوربي في عصور بعينها هي بالذات عصر النهضة، وعصر الانقلاب الصناعي، وعصر التحولات الاشتراكية . . . لذلك (أراد أن يؤكد) أن ازدهار المسرح العربي اليوم كما يدين للجهد الإبداعي الخاص لفناني المسرح، فهو يدين أولاً وقبل كل شيء آخر للنضال السياسي والاجتماعي والقومي للجماهير العربية لمؤسساتها الثورية»[١٣] إن تأثير هذا الفن قوي بين الجماهير، حين يستطيع أن يحقق استجابتها له وتفاعلها معه وهذا لن يكون إلا بطرح قضاياها على خشبة المسرح، وبإتقان الصراع المسرحي الذي يقوم على الجدال الفكري الذي يجعل المسرحية جذابة للجمهور، خاصة حين يجسد هذا الجدال واقعه المعيش وما يؤرقه من هموم كونية شاملة، ولن تزدهر المسرحية في نظره، إلا في عصر الغليان الفكري والثوري والتحول الاجتماعي القومي، فهي تعبير عن كل هذا الغليان، ولن تزدهر في مجتمع راكد يعيش في سكون فكري وجمود اجتماعي وسياسي.

وهذا الفن لن يستطيع أن يؤثر أيضاً إلا إذا قدم عملاً منسجماً في عناصره كافة، فليس المهم هو النص المسرحي فقط، لأن هذا الفن يتسم بكونه فناً جماعياً «حيث تتم عملية التركيب الفني تركيباً عضوياً بين الكاتب أو الأديب والممثل وواضع الموسيقى ومهندس الديكور ومنفذه والفنان التشكيلي وخبير الإضاءة»[١٤].

مشكلة اللغة:

ولكن هل استطاعت المسرحية العربية أن تقف فعلاً على قدميها إلى جانب الشعر والقصة والرواية؟ والحقيقة أن المسرحية العربية ما زالت تعاني اليوم من ظروف لا تعانيها المسرحية الغربية، منها انعدام التقليد المسرحي لدينا، وشعور الأديب المسرحي برهبة أمام مشكلة اللغة والحوار، واستئثار الأفلام وبرامج التلفاز «باهتمام الأكثرية الساحقة من الناس، فلابد للمسرحية العربية إذن أن تتمكن من الاتصال بنفسية المشاهد عبر هذه الحواجز التي تجعل من التسلية العابرة عائقاً دون التجربة الفنية العميقة. هذه ليست تجربة البلاغة والفصاحة والنكتة البيانية مما تتمتع به في الشعر، إنها تجربة من نوع آخر، فاللغة هنا وسيلة، ولكن يجب أن تكون وسيلة ماضية يعرف المؤلف كيف يستخدمها وكيف يسخر إمكاناتها البلاغية وإمكاناتها المحكية، علينا أن نجري عليها التجريب

والاختبار، ولكي نحقق لنا بلوغ الغاية الحقيقية في المسرحية: التغلغل في مطاوي الصراع بين الأشخاص والأقدار والأحداث، وهو الصراع الذي يصور لنا بعض خفايا النفس ويطهرها من بعض أدرانها.»[١٥]

مازال معظم الجمهور العربي تجذبه الأفلام وبرامج التلفاز السهلة، التي لا تحتاج إلى إعمال فكره أثناء متابعته، لهذا يكاد يعدها وسائل التسلية المفضلة والوحيدة تقريباً، أما المسرح فجمهوره نادر ومن فئة معينة هي، باعتقادنا فئة المثقفين تقريباً.

بالإضافة إلى ذلك، ما زال الكاتب المسرحي يعاني من مشكلة اللغة في الحوار، هذا الحوار الذي يشكل العمود الفقري لكل مسرحية، ويطرح الناقد جبرا بعض الحلول لهذه المشكلة، منها اتقان اللغة ومعرفة إمكاناتها البلاغية والمحكية معاً، هذا لن يكون إلا بالاعتماد على التجارب والاختبارات للوصول إلى لغة تعبر أصدق تعبير عن صراع الأشخاص، والأقدار، والأحداث، وهذه هي معجزة شكسبير كما رأينا آنفاً، أي تحقيق الانسجام بين الشخصية ولغتها الخاصة بها.

وقد رأى الناقد جبرا أن مشكلة الحوار معقدة عندنا «لبعد الشقة بين العامية والفصحى أولاً ولتفاوت العامية العربية تفاوتاً كبيراً بين الأقطار العربية ثانياً.»[١٦]

لا بد أن يتساءل المرء هنا هل الشقة بعيدة حقاً بين العامية والفصحى؟ ألا نجد معظم المفردات العامية ذات أصل فصيح طرأ عليها بعض القلب والتبديل في الحروف، كما أثر فيها عدم التزام القواعد النحوية؟ ثم هل صحيح ما يقوله الناقد جبرا من أن كل لفظة في اللهجة العامية مليئة بالقرائن والايحاءات والتي تملأ من المشاهد الوعي واللاوعي؟ فهو «إذا سمع حواراً لا ينفعل أشد الانفعال إلا إذا كان الحوار بلهجته، طبعاً هذا لا يعني أن البغدادي لا ينفعل حين يسمع حواراً بالمصرية أو اللبنانية أو الفصحى. ولكنه انفعال من الدرجة الثانية أقرب إلى انفعال من يسمع حواراً في لغة غير لغته أتقنها عن طريق التعلم، ولعله قصر عن دقائقها وظلالها واقتراناتها.»[١٧]

إن بعض الألفاظ العامية، في رأينا، تحمل قرائن وايحاءات، وليست كلها.

وليس صحيحاً أن المشاهد العربي لا ينفعل أشد الانفعال إلا إذا كان الحوار بلهجته، فاللهجة المصرية ينفعل بها المشاهد العربي في أي مكان، وذلك بفضل تتابع عرض الأفلام والمسلسلات عليه بهذه اللهجة، وحتى الفصحى نجد أن المشاهد ينفعل بها، وتستطيع أن تجذبه، فينسى أنه يسمع لغة لا يستعملها، وحين تتوافر في العمل المسرحي الجودة في الموضوع والتمثيل والإخراج، لا يكون انفعاله، باعتقادنا، من الدرجة الثانية، لأن للفصحى في ذهن المستمع ظلالاً وايحاءات استمدها من تراثه العربي عبر الزمن. وعلى هذا الأساس، فاللغة طاقة، كما يقول جبرا «ولكن يجب على الكاتب أن يعرف كيف يصرفها، وإلا هدرها، فاللغة إما أن تكون مشحونة بالطاقة أو رخوة مهدورة الطاقة. ثمة لغة تستطيع حمل التأزم والتوتر، ولغة لا تستطيع ذلك، اللغة الفصحى عادة أقدر على حمل التأزم والتوتر ولا سيما، في حالات الوصف والسرد، والتحليل

المنطقي. أما العامية فتستطيع الرقي إلى حالات التـأزم والتوتـر عن طريق الحـوار. . . والتعبير عن العـواطف على غـرار فردي شخصي، في الحـوار العامي لـون ونغمـة، وكـلاهمـا من المعـبرات عن الشخصيـة المتفردة، وتـربطان الشخصيـة بالتـالي بالحـدث وبالـواقع. ومن العسـير تحقيق هـذين العنصرين اللون والنغمـة ـ عن طـريق الحـوار الفصيـح فهــو أقـرب للتعميم والتحليق منـه إلى التخصيص والنفاذ.»(١٨)

بما أن الفصحى أقدر على حمل التأزم والتوتـر، في حالات معينـة، فلم لا نحاول أن نستغـل هذه القدرة في جميـع الأحوال؟ ونحن قـد نضحي بشيء من المحلية والفـردية، في رأينـا، «أو اللون والنغمة» في سبيل هدف أسمى وأروع وهو الـوصول إلى جميـع المشاهـدين في كل مكـان من أرجاء وطننا العربي.

والكاتب المتمكن من صناعته، قد يستطيع أن يدخل شيئاً من العامية، ليعطي العمـل لونـه الخاص وللشخصية فرديتها دون أن يؤثر ذلك في فهم العمل أو روعته.

ب : الاتجاهات الأدبية

قام النقد الفلسطيني بمهمة التعريف بالاتجاهات الأدبية خير قيام، ولكن لا بد من الاشارة منذ البداية إلى أن التعريف بها، هنا سيكون مختصراً، نظراً لطبيعة البحث، ومن أراد التوسع فليعد إلى كتاب د. حسام الخطيب «تطور الأدب الاوربي» أو كتاب د. احسان عباس «فن الشعر»

لاحظنا آنفاً اهتمام النقد الفلسطيني قبل النكبة بالاتجاهات الحديثة، كما ظهر ذلك واضحاً عند روحي الخالدي، إذ عرّفنا بالرومنتية والواقعية، وقد أتاح له سفره إلى أوروبا فرصة الاطلاع على هذه الاتجاهات، لذلك لا نستطيع أن نرى في الاستعمار سبباً في مجيء هذه الاتجاهات مجتمعة، دون أن تتعرض للتطور التدريجي الذي تعرضت له في أوروبا، كما يقول د. هاشم ياغي[1]، لأن هناك البعثات التعليمية التي أرسلت إلى أوروبا، واطلعت على جميع مدارسها الأدبية دفعة واحدة، ونقلتها بالتالي إلى العالم العربي «وكان من جراء ذلك أن كانت طلائع من البلبلة في الأخذ بهذه المقاييس والاتجاهات الفكرية والأدبية في فترة قصيرة من تاريخ نهضتنا العربية الحديثة، وهو ما يغاير ما كان الغرب قد صنعه من الأخذ بهذه المقاييس والاتجاهات الفكرية والأدبية في تتابع وتدرج حسب نشأتها.»[2]

بما أن هذه المدارس مستوردة من الغرب، لذلك كان من البديهي أ ن نرفض القول بقيامها في أدبنا العربي القديم، أما في عصرنا الحديث، فلا يمكن لأحد أن ينكر تأثر أدبنا الحديث بها كما يقول د. كامل السوافيري «نحن ننكر أن في أدبنا مذهباً كلاسيكياً أو رومانتيكياً أو رمزياً ولكننا نعترف أن في أدبنا الحديث شعره ونثره تأثراً واضحاً بهذه المذاهب، ننكر أن المذاهب الأدبية الغربية قد انتقلت إلى أدبنا الحديث أو قامت لها نظائر فيه.»[3]

قد يصح هذا القول على بعض الاتجاهات كالرمزية والسريالية، ولكن لا يمكننا أن نقبل إنكاره لوجود المذاهب الأدبية في أدبنا الحديث، ثم أليس التأثر الذي يتحدث عنه هو في انتقال المذهب إلينا ثم ألم تتضح معالم بعض المدارس في أدبنا الحديث اليوم؟

ألم تعش بعض آدابنا فترة رومنتية؟ ثم أليست الواقعية بأنواعها واضحة اليوم؟ ألا تغطي معظم إنتاجنا الأدبي اليوم؟

والحقيقة أننا لا نجد التزاماً، من قبل الأدب العربي، بحرفية المذهب الفني، ولكننا نجد المعالم والخطوط الرئيسية في أدبنا العربي، ولهذا جاء حديثنا عن الاتجاهات الأدبية لا عن المذاهب والمدارس. وقد لاحظ الناقد الفلسطيني أهمية هذه المدارس، وقوة تأثيرها على أدبنا الحديث، لذلك نجده قد اهتم بالتعريف بها.

الاتجاه الكلاسي:

وقف النقد الفلسطيني عند أهم سماته: تقليد الأقدمين، والاعتماد على العقل والبعد عن

الخيال والعاطفة، والدعوة إلى أن يكون للفن مغزى أخلاقي، والاهتمام بالإنسان بمعنى دراسة النفس الإنسانية...

وقد بين د. كامل السوافيري نواحي الاختلاف بين الكلاسية الغربية، والكلاسية العربية، فالأدب الغربي يهتم بالمسرحية على حين يهتم الأدب العربي بالشعر الغنائي.

كما أن الكلاسية الغربية لم تهتم بالموضوعات الاجتماعية والسياسية، في حين عالجتها الكلاسية العربية وكذلك قامت الأولى على تقديس العقل وكبت العاطفة والخيال، على نقيض الثانية[٤]، الأمر الذي قرّبها من الرومنتية.

الاتجاه الرومنتي:

بدأ جبرا ابراهيم جبرا بالتعريف به منذ وقت مبكر (١٩٤٩) فنجده يحدد الفترة التي انطلق منها هذا التيار، ثم أهم مبادئه، والفرق بينه وبين الكلاسية «ففي أواخر القرن الثامن عشر، وأثناء القرن التاسع عشر برمته، أصبحت العاطفة الفردية الملهم الأكبر في الفن، وانصرف المبدعون عن القوانين والقواعد التي كان الكلاسيكيون، يحتمون على أنفسهم طاعتها، لكي يغدو الفن الجديد مرآة للروح الثائرة الجديدة التي أوجدتها الظروف الاقتصادية والسياسية...[٥]

بدأ التوجه نحو الفرد الحر، الذي يعي ذاته وإمكاناته النفسية، مما «جعل الشعور يوازي التفكير والحدس يوازي التعليل، والخيال يوازي العقل.. ولازدياد خطورة الفرد في نظر الرومانسيين غدا انعتاقه واجباً عليه. والانعتاق منطو على ضرورة الصراع بينه وبين التقاليد الموروثة والأحكام القائمة ولكن تحتم عليه أن يطلب الانطلاق انتصاراً للإنسانية، ولو كان في انطلاقته موت أكيد.»[٦]

فهي ثورة على الجمود والأنماط المستقرة، التي نادت بها الكلاسية، تعتمد في ثورتها على الشعور والحدس والخيال، أي على كل ما هو ذاتي وتلقائي، فهي تعشق الطبيعة وتنطلق عبر المجاهيل النفسية البعيدة، عبر عوالم الروح دون أي قيد، لذا قد يشيع فيها الغموض.

وهكذا فإن الرومنتية ليست نقيضاً للكلاسية بقدر ما هي رد فعل لها، فهي ترفض النقل والمحاكاة والموضوعية، لتعلن ثورة القلب على العقل، ويرى د. احسان عباس أن أعمق فرق بينهما هو طبيعة الخيال، فالخيال الرومنتي جامح على حين الخيال الكلاسي معتدل، والأول يفضل المضمون على الشكل، أما الثاني فيتعلق بالشكل ويؤثر الصورة حية واضحة محددة، أما الآخر (الرومنتي) فيفضل الشكل الإيحائي، وإذا كانت النزعة الكلاسية قد وجدت في الأدب العربي، فإننا لم نجد معالم واضحة للرومنتية، إلا في العصر الحديث، ويمكن أن نعد جبران خليل جبران مؤسساً لها.[٧]

وهكذا فقد بدأت تأثيرات الرومنتية في الأدب العربي مع بداية هذا القرن واستمرت حتى منتصفه «واستطاعت أن تجد لنفسها صدى واسعاً لدى جيل كامل من الأدباء، كان يتطلع إلى حل المشكلات الفردية في مجتمع مغلق غارق في التقاليد، وإلى حل المشكلات القومية في أمة مجزأة متخلفة خاضعة للاحتلال، وإلى حل لمشكلات التعبير الفني من خلال مستلزمات التعلق بالتراث والتخاطب مع جماهير مشربة بحب العبارة الزاهية والطلاوة اللغوية، ومن هنا قدم الاتجاه الابتداعي حلاً ولو جزئياً، لأنه كان أقرب الاتجاهات الأوروبية إلى الذوق الغنائي السائد في الشعر العربي ولأنه من جهة ثانية يساعد الأديب على الخلاص العاطفي أحياناً، والتفاؤل الوهمي أحياناً أخرى، وبمعنى آخر لأنه قدَّم مهرباً سلبياً (في الأغلب) وإيجابياً (في حالات أقل) لمشكلات الجيل، التي كان حلها يتطلب نضالاً دائباً وسنوات طويلة من المعاناة والتغيرات الاجتماعية.»[٨]

إذن وجد الأديب العربي في مبادىء الرومنتية دعوة إلى الذاتية، تعينه على الهروب من ضغوط مجتمعه إلى عالم الطبيعة والخيال، وقد يتعلم من تمردها مواجهة واقعه والثورة من أجل تغييره واهتمام الرومنتية بذكريات الماضي والتاريخ وبالتراث القومي البدائي ساعد على إحياء الشعور القومي عند شعراء يعانون من أمتهم المجزأة. كما أن حرية التعبير وجموح الخيال والعاطفة، والاهتمام بالموسيقى الشعرية واللغة الشعبية، كل ذلك ساعد على حل بعض المشكلات الفنية التي يعاني منها الشعر التقليدي، وقد كان لها مثل هذا الدور الفعال في الأدب العربي، لكونها أقرب الاتجاهات الأوروبية إلى الغنائية السائدة في أدبنا العربي، بالإضافة إلى ما قدمته من حلول تتراوح بين الإيجابية والسلبية.

وقد كان لنكبة فلسطين أثر في تطور الرومنتية نحو الإيجابية، فبرزت فيها سمات وطنية واضحة في الشعر كما يقول د. عبد الرحمن ياغي «فتخلصت من ترهلها السلبي ومن التواءاتها المنزوية، واتجهت في دروب الإيجابية والانطلاق الواعي نحو أهداف واضحة ثم لم تلبث أن استظلت بظلال الواقعية.»[٩]

أخيراً يلاحظ المرء أن هذا المصطلح «الرومنتية» مازال يعاني، مثل معظم المصطلحات من عدم استقرار في اللغة العربية، عند النقاد الفلسطينيين وغير الفلسطينيين، فبعضهم يدعوه الرومانسية والبعض بالرومنطيقية، أو الرومانتيكية، بل نجد هذا القلق في الاستعمال عند باحث واحد وفي صفحة واحدة إذ يستعمل فيها د. أحمد أبو مطر الرومانتيكية والرومانسية «كانت الرومنتيكية ثورة عاتية على الكلاسيكية وما صاحبها، ثم جاءت الواقعية تمرداً على انطوائية الرومانسية...»[١٠]

وإلى اليوم لم نجد اتفاقاً في استعمال هذا المصطلح Romanticsm ويفضل استعمال «الرومنتية» على رأي د. حسام الخطيب، كي لا يكون هناك نسب إلى النسبة.

الاتجاه الرمزي:

كان هذا الاتجاه رد فعل على الرومنتية والواقعية الطبيعية، من أهم سماتها، كما يرى د. كامل السوافيري[١١]: التقريب بين الشعر والموسيقى، والايهام والحلم، والامتزاج في التفاعل الحسي، والابتعاد عن الموضوعات الشعبية والسياسية، والانتباه إلى الصلة بين الحروف والألوان، والتحرر من الأوزان التقليدية، لذلك غلبت عليها الغيبية والمثالية، ومحاولة نقل التجربة الروحية بلغة الأشياء المنظورة، ولذا نجد كل كلمة عندهم رمزاً، وهذا ما دفعهم إلى الابتعاد عن الموضوعات الاجتماعية والسياسية وقد لقيت هذه المدرسة الترحيب على أساسين «أولهما: أنها جعلت ذات الشاعر هي الأصل وثانيهما: أنها اهتمت بعنصر الموسيقى في الشعر»[١٢]

إذن فقد اهتمت الرمزية بالذاتية التي اهتم بها الرومنتيون أيضاً، إلا أنها اختلفت عنهم بالموضوع المنعزل عن الحياة والمغرق في الرمز والموسيقى، على حين كان الرومنتيون، مهما جنح خيالهم على صلة بالحياة، مهما ثاروا عليها أو هربوا من مواجهتها.

وهكذا نجد الرمزية تحاول الوصول بالشعر إلى اللامحدودية التي وصلها الفن الموسيقي، كما أن من أهدافها أن تلوح بالشيء لا أن تسميه، فهي تداع في الأفكار بطريقة معقدة ممثلة بخليط من المجازات التي يراد منها أن تنقل شعوراً ذاتياً خاصاً. [١٣]

وأشد أثراً للرمزية نجده في الشعر الحديث، ولكننا نجد هذا الأثر، كما يقول جبرا، عند بعض الروائيين الكبار، ولا سيما من بدأ منهم حياته الأدبية كشاعر «(مثل جيمس جويس في «يوليسيز»، وليم فوكنر في «الصخب والعنف»).

والحقيقة، قد يكون من الجائز أن هذه الحركة، كما يقول د. محمود السمرة «أوشكت أن تستنفد كل طاقتها، فأشهر شعرائها الممثلين لها قد ماتوا، وأفكارها ومثلها آخذة بالتهاوي. [١٤] غير أنها تركت بصماتها على الأدب الحديث كله، وعلى وجه الخصوص الشعر الحديث أستفاد من بعض مبادئها وخصائها.

وبين لنا د. كامل السوافيري الفرق بين الرمزية في الأدب العربي والرمزية في الأدب الغربي فهي في الأدب الغربي مذهب محدد مستند إلى فلسفة جمالية، تعتمد عناصر متناسقة من الشكل والمضمون وترتكز على الصور الشعرية والموسيقى، أما في العربية فلا تعدو أن تكون تأثيراً وتقليداً، فقد كانت اتجاهات الرمزية الغربية فلسفة غيبية وجمالية فنية، هدفها الايهام والغموض، على حين نجد الرمزية العربية تعتمد على رمزية الأسلوب، فتمثلت في بناء الصورة والتراسل الحسي، مترابطة متناسقة من حالة اللاوعي أو اللاشعور، في حين أن هذا التناسق والترابط أعوز كثيراً من المتأثرين بالاتجاه الغربي، فاستمدوا عناصر صورهم من الوعي والشعور[١٥].

إن عزل الفنان الرمزي نفسه عن الحياة، اهتمامه برؤاه الخاصة، يؤدي به إلى تقديم فن

النخبة للنخبة المثقفة القليلة في المجتمع، ويفسر د. محمود السمرة هذا الاتجاه تفسيراً سياسياً، فهو رد فعل أرستقراطي على الاتجاهات الديمقراطية الشعبية، التي بدأت تثبت وجودها عبر اتجاهات أدبية واقعية، الغاية منه إقامة حد فاصل بين الشعر والحياة الشعبية، ولهذا «فقدوا بهذا القوة التي يستمدها الفنانون من صخب الحياة الشعبية واضطرابها، فكان شعرهم بهذا حديثاً خاصاً لأنفسهم، لا شعراً يخاطبون به جيلاً أو وطناً، وهو شعر تنقصه الحياة والحيوية الناجمتان عن انفعال الشاعر بالحياة العامة وتعبيره عن نزعات إنسانية.[١٦]

لذلك لم يلق هذا الاتجاه جمهوراً في مجتمعنا، الذي ما زال متخلفاً، تعيق مسيرة تطوره عقبات جمة (الأمية والفقر.. الخ) فهو بحاجة إلى يد تسنده وتدفعه إلى الأمام، فهذا المجتمع، كما يقول الناقد اليوسف «لن يسّوغ للشعر أن يوغل في الترميز، ولن ينجذب إلى شعر تأتي أطروحاته أشبه بأحاج يعوز الذهن حلها... إن شعراءنا لا يدركون أننا لسنا في أوروبا، فهم يخاطبوننا بالطريقة التي يخاطب الشاعر الأوروبي جمهوره، دون أن تكون لنا ثقافة ذلك الجمهور الأوروبي، والشعر لن يحقق رسالته كصانع للإنسان وللقيم الاجتماعية الجديدة، وبالتالي كإسهام في استقلاب التاريخ، إلا إذا خاطب القاعدة الجماهيرية الأعرض، قاعدة الطبقات الفقيرة التي هي أشد أمية، أو قل أقل ثقافة فواقع الحال أن النخبة التي يخاطبها الشعر اليوم هي التي تمارس الانسلاخ الاجتماعي سلبياً، وكذلك تمارس التنصل من مهماتها التاريخية، ومن الانتماء الإيجابي إلى الطبقات التي تحاول أن تقمع القمع[١٧].

والحقيقة أننا لم نجد في النقد الفلسطيني كله (سواء النقد النظري أم التطبيقي) رأياً يحبذ هذه الظاهرة، في حين وجدنا الناقد د. محمد مندور يحبذها «في بداية حياته النقدية، يقول: «وفي الفن للفن ما يصرف الإنسان عن نفسه فيلهيه عن بعض ألمه، كما أن فيه ما يهذب إحساسه فيرقق من سماجة ذوقه، وتلك خدمات إنسانية لاشك فيها، ربما كانت أبعد اثراً في الشخصية مما نظن...[١٨].

لقد صّب النقد الفلسطيني كل جهده في مطالبة الأدباء بإنتاج فن للحياة يسهم في تطورها وبناء إنسان جديد، ولهذا سنجده من أكثر المتحمسين للاتجاه الواقعي في الأدب.

الاتجاه الواقعي:

حاز هذا الاتجاه على اهتمام النقد الفلسطيني، فلم يكتف بتعريفه، بل نجده عرف بأنواعه (الواقعية الطبيعية، الاشتراكية، النقدية) ورصد انعكاساته في العالم العربي.

وقد كان هذا الاتجاه أثراً من آثار الفلسفة الواقعية التي عارضت الفلسفة المثالية، وأثراً من آثار الازدهار الاقتصادي في أوروبا.

أهم سماته كما يحددها د. كامل السوافيري، الملاحظة الدقيقة للأشخاص الذين يريد

الكـاتب أن يتناولهم، فيتحـول الأديب إلى رسام ومؤرخ وفيلسـوف وفنان ورجـل أخلاق، مـادتـه الوحيدة إنسان اليوم والمجتمع، كما نجده يهتم بالفئات الشعبية البسيطة، والكمال الفني لديه يتصل بالكمال الخلقي وجمال الفكرة لا تنفصل عن جمال الشكل. (١٩)

والواقعية لا تعني التصوير الحرفي الفوتوغرافي للواقع، بل تصوير إمكاناتـه ودلالاته، وهـذا هو جوهر الواقعية. والذي يميزها على حد قول د. حسام الخـطيب «ليس موضـوعها البـائس، وإنما طريقة التقرب والمعالجة، إن الواقعية إما أن تصـور بدقـة، وإما أن تنتقـد، وإما أن تحلل، وإمـا أن تقـدح شرارة التغيير إنها منهج في التقـرب، وليست وعـاء لمـوضـوعـات معينـة، وإن كـانت تؤثـر موضوعات المعاناة على غيرها من الموضوعات. (٢٠)

المهم فيها الارتباط بالواقع، ومحاولة الفعل بطرق مختلفة (التصوير الـدقيق، النقد، التحليـل وإضاءة طريق التغيير.)

الواقعية الطبيعية: ظهرت بتأثير اتجاهات علمية، وقدمت الواقع كما هو دون تغيير أو تحـوير، فنقلت التفصيلات الدقيقة التافهة، وقد انصرف كتابها إلى «تصوير الحياة في الدركات الدنيـا حيث يرى الفرد، الحياة من الأسفل، بين مشاهد القبح والفقر والقذارة، وركزوا جهدهم في لفت النـظر إلى ما في الحياة من شظف ومرارة وكفاح، وكان أدبهم امتداداً للواقعية، ولكنـه امتداد نحـو ما قسـا عليه المجتمع نحو الجانب المظلم المنسي»(٢١)

بينما نجد الواقعية الانتقادية، تتخذ موقفاً انتقادياً من الواقع «يعبر عن نظرة فردية خاصـة إلى المجتمع تتضمن مبادىء أخلاقية واجتماعية من هنـا وهناك ولكنهـا لم تصبح بعـد نظرة أيـديولـوجية متكاملة، أما الأسلوب فليس من الضروري أن يرتبط بشكل محـدد من أشكال التعبـير وهو عـرضة للتجربة المستمرة. . . وأدباء هذا الاتجاه يقفون موقفـاً انتقاديـاً إزاء المجتمع بحـالته الـراهنة لكنهم يتفاوتون في نظرتهم إليه بين الاحتقار والسخرية والإصلاح واليأس، كما يتفاوتون تفاوتـاً شديـداً في أساليبهم»(٢٢)

أما الواقعية الاشتراكية في الأدب، فنجدها تستند إلى الايـديولـوجية المـاركسية، وتـدعو إلى التزام الأديب بالطبقة الكـادحة، وقـد أطلق عليها د. احسـان عباس اسم الـواقعية الحـديثة. أمـا د. محمود السمرة فقد أطلق عليها اسم الواقعية الجديدة.

يقول د. عباس ان الواقعية الحديثةلا توجد قبـل الخلق الاشتراكي، لأنها واقعيـة قوم يبنـون العالم من جديد، فهي إذن انعكاس للكفاح العمالي من أجل البناء، لذلك كـانت ايجابيـة، مهمتها توكيد الاشتراكية، من خلال تصوير الحقائق والنـاس والعلاقـات في دنيا العمـل والكفاح، فـيرى الأديب عندئذ المستقبل في الحاضر، الذي يقوم على التفاؤل التاريخي، المبني على فهم قوانين التطور الاجتماعي وعلى معرفة دقيقة بحياة الجماهير. (٢٣)

هنا يخالف د. عباس (في تسمية الواقعية الاشتراكية بالواقعيـة الحديثـة) حسين مـروّة، الذي

يرى أن الواقعية الاشتراكية تطلق على الأدب الذي يعكس حياة اشتراكية يمارسها الناس بالفعل ممارسة عملية، أما الواقعية التي تنهج، في الأدب، نهج التفكير المادي الجدلي، والمادي التاريخي في البلدان غير الاشتراكية فتعرف باسم الواقعية الحديثة.(٢٤)

ولكننا نجد أن الواقعية الاشتراكية مصطلح درج في أدبنا العربي أكثر من الواقعية الجديدة ولهذا نرى من الأنسب استعماله.

وقد كان هم الواقعية الإشتراكية أن تخاطب الإنسان الكادح، وتتحدث عنه، لذلك نجدها تميل نحو البساطة، وتنفر من الجمالية الشكلية، وعلى هذا الأساس قد تسقط في السطحية والمباشرة وتبعد عن الفنية، وصارت تخضع الأديب لمبادىء مسبقة على العمل الأدبي، وتلغي ممارسته الذاتية وفرديته، على حد قول د. فيصل دراج «كما أن أطروحة أولوية الوظيفة التربوية للعمل الفني نقلت الفن من حقل الفن إلى حقل السياسة، وهكذا تحولت الدولة من راع مستقل للفن إلى منظم سياسي له، وفقد الفن تطوره الحر واستقلاله الذاتي...»(٢٥)

وقد حصل هذا كله في فترة جدانوف الذي «أنتج علماً جمالياً إرادوياً مادياً في ظاهره، مثالياً في جوهره، فإذا كانت الميتافيزيقيا ترى سر الأدب في الغامض والسماوي، فإن جدانوف رأى سر الأدب في الدولة والقانون، مع أن قانون الأدب الوحيد هو حركة الحياة وحركة الأثر الأدبي.»(٢٦) فنرى عندئذ الواقع في تناقضه وفي صراعاته، لا الواقع المثال الذي يقدم إلينا في صورة جميلة مجردة، تكاد تكون صورة واحدة عند أدباء الواقعية الإشتراكية (الجدانوفية). مع أن الايديولوجيا الواحدة لا يمكن أن تفرض على الأدباء شكلاً فنياً واحداً، لأن الممارسة الفنية تختلف عن الممارسة السياسية.

كما أن النظرية لا تسبق الفن بل ترافقه أو تتبعه «فاعتبار كل حقيقة موجودة سلفاً في نظرية يشكل تخلفاً للفن عن الحياة، أضف إلى ذلك أن وضع النظرية في الفن مسألة إشكالية، منطق جامد فالجديد سرمدي، ينبغي أن ينطلق التنظير من داخل الفن من واقع النظرية. وهذا يعني أن «نظرية» الواقعية الاشتراكية بشكلها المؤسساتي أو الدوغمائي نظرية مثالية، تخضع الواقع للفكر لا الفكر للواقع تنطلق من أولوية النظرية مع أن كل نقطة انطلاق هي الممارسة، وبالتالي فإن الوصول إلى «نظرية» الأدب يتم داخل الأدب.»(٢٧)

فالواقعية في الأدب لا تأتي بمرسوم مسبق، وإنما ترتبط بالممارسة الاجتماعية الواقعية، وهذا ما يبعد الأدب عن التجريد أو الشعارية، ويجعل للفن نظريته المنطلقة من داخل العمل الفني، لم تفرضها مؤسسة أو دولة، وإنما فرضها الواقع ذاته، وهذا ماينبغي أن تضعه الواقعية العربية نصب عينيها فتبتعد عن كل نموذج مسبق، وتنتج نموذجها الخاص، أو نماذجها الخاصة المرتبطة بشرط اجتماعي ثقافي معين وجوهري، وهذا الشرط هو الربط ما بين الأدب والجماهير الشعبية ويكون ذلك «في العودة إلى المواد الثقافية اللصيقة بالشعب وإعادة إنتاجها بشكل جديد، أي العودة إلى الموروث الأدبي وإلى الأدب الشعبي، إلى ما هو لصيق وأساسي في التاريخ الشعبي، وإلى إعادة دراسة اللغة

الشعبية، وإلى التعرف على نمط حياة الشعب، وأحلامه وأوهامه، ثم إعادة صياغة كل ذلك في أشكال فنية جديدة، وبلغة غير كلاسيكية.»[٢٨]

إذن لا تكون الاستفادة من الواقعية الاشتراكية إلا بأن يمتلك أدبنا خصوصية فنية، وهذه الخصوصية لن تكون بعيداً عن الواقع العربي بهمومه ومشاكله، أو بعيداً عن الإنسان العربي بأحلامه وآماله وبموروثه الأدبي من لغة وحكايات شعبية، وتقديم كل ذلك من خلال شكل فني جديد، يتلاءم مع المضمون الجديد، ويعبر عن أصالتنا في الوقت نفسه، كما يبتعد عن التجريد والتبسيط اللذين سادا جل إنتاجنا الأدبي الذي ينتمي للواقعية الاشتراكية، التي أقبل عليها الأدباء منذ الخمسينات بعد أن رأوا فيها حلاً لمشكلاتهم الاجتماعية والوطنية والسياسية، فهي تساعدهم على فهم وتحليل واقعهم، ومن ثم تدلهم على الوسائل الكفيلة بتغييره، فكان لهذا التيار أثر بعيد «في شحذ الصراع في نطاق الغايات الفنية، ولفت النظر إلى الصراع الطبقي وإلى حالة الطبقات الفقيرة، وإلى قيمة التفاؤل في الأدب، وقد عرى الشعر من عناصر الغيبية، وإن سمح للشعراء في الوقت نفسه بالاستهانة في شأن الشكل وفي إضعاف قوة الإيحاء، وليس هذا عيب التيار نفسه، بمقدار ما هو عيب الحاجة الملحة إلى ترديد معاني الإصرار والصمود، أو التسامح في طريقة رفع الشعارات.»[٢٩]

والجدير بالذكر، أن هذه الاستهانة بالشكل قد بدأت تنحسر عن أدبنا الواقعي الاشتراكي، باعتقادنا، تبعاً لتطورات هذا المذهب في الأدب الاشتراكي، والتأثر بالتجارب الحديثة، مما أغنى الواقعية ولم يلغها على الإطلاق، ولا ننسى جهود النقاد الفلسطينيين والعرب في هذا المجال.

الاتجاه الوجودي:

تهتم الوجودية بالحياة الفردية ذاتها، وتركز على العالم الباطني الخاص بالفرد، وتهمل تعاليم العلم، لتحملنا على الاحتكاك بالوجود الحقيقي، كما يجب أن يعيشه كل إنسان، مليئاً بغصة الإهمال والموت وزوال الزمان.

وقد شاعت مقولاتها في الأدب الحديث كله، فالإنسان عندهم سابق للجوهر، ولا وجود لحقيقة إنسانية بمعزل عن الذات، كما أكدوا على أهمية الحرية في الوجود الانساني، والتي تؤدي إلى إرادة الاختيار لدى الإنسان، ويتوجب على ذلك مسؤوليته والتزامه تجاه مايقرره، كما ينجم القلق عن هذه الحرية والاختيار وحضور الموت في كل لحظة، لهذا نظروا إلى الحياة نظرة عبثية مستهترة[٣٠]وقد تأثر أدبنا العربي بهذا الاتجاه «على الرغم مما رافقه من ترهات وتفاهات، فقد أتى تأكيداً جديداً على قناعة عامة بأن المواجهة، مواجهة المصير أو الواقع أو الذات هي الاختيار الوحيد المتاح وأن الهرب من المواجهة ما عاد يغري أديباً أو يقنع قارئاً.[٣١]

وقد ظهر تأثير هذا التيار في أدبنا العربي في مجال الرواية والقصة، لأن الأدب الوجودي الغربي

ظهر في مجال الرواية والمسرحية، على حين لم يتبدَ في الشعر، لأن كلمة الشاعر لا تعبر بدقة عن معناها في رأي الوجوديين لذلك لا يمكن أن تتضمن موقفاً والتزاماً.

وهناك انتفاضات قصيرة الأجل، كما دعاها د. احسان عباس، للمستقبليين، والايماجيين والتعبيريين والسرياليين. وهي نوع من الثورة على النظرية الشعرية والتجارب التي ليس لها طابع محدود وما يميزها ليس ثورتها الرومنتية أو صلتها الكلاسيكة، وإنما امتدادها إلى حدود فنون أخرى كالموسيقى كما فعلت الرمزية، والرسم كما حاولت التصويرية، وكلها تتفق في روح الثورة على الشعر، وتعشق التجديد والتغيير، فهي صورة للقلق الذي كان يسود الحياة أكثر منها صورة لاتجاهات أدبية واضحة. (٣٣) وكان من أهم هذه الانتفاضات السريالية، التي أثرت في أدبنا العربي الحديث أكثر عن غيرها، ولذلك وجدنا النقاد الفلسطينيين (د. الخطيب، د. عباس، د. السمرة، جبرا) قد تولوا التعريف بها. فقد انطلقت، كما يقول جبرا «من العبث، من الجنون، من الأحلام، من شوارد اللاوعي نشأ فن عجيب، ثم تبلور في حركة من أهم حركات هذا القرن الفنية والأدبية، كانت في حصيلتها وسيلة لانطلاق الخيال، واستحداث الرموز والكنايات، وإغناء الفن والأدب. . . . إن السرياليين جعلوا منطلقهم من الغموض واللافهم والسخف عن قصد، ولكنهم اتجهوا في كثير من الجهد نحو تكوين نظرة إلى الحياة، تكون الحرية بأوسع معانيها حافزها الأول.»(٣٤)

أما الوحي الذي استمدت منه، فكان عالم اللاشعور، مستفيدة مما توصل إليه فرويد في هذا المجال وبذلك صار اللاوعي مصدراً غنياً للرموز.

الموقف من هذه الاتجاهات:

في الحقيقة رفض النقاد الفلسطينيون هذه المغالاة في الأخذ عن اللاشعور، ورأوا عدم مناسبتها لأدبنا، وكذلك رفضوا مشاعر الغربة والضياع والقلق واليأس، لكونها لا تلائم أدباً يخاطب مجتمعاً متخلفاً ثم بينوا لنا كيف نتعامل مع هذه الاتجاهات المستوردة؟ وما مكانها في أية نظرية أدبية عربية؟.

يوضح لنا الناقد د. حسام الخطيب، الذي يعد من أكثر المهتمين في البحث عن عناصر النظرية الأدبية العربية، إن هذه المؤثرات ليست عنصراً ثانوياً وإنما هي شيء في صميم أية نظرية أدبية لكونها تشكل المناخ الثقافي والأدبي والنقدي، كما نستطيع من جهة أخرى، من خلالها مخاطبة العالم، فلا بد لأية نظرية عربية «أن تعتبر المناخ الثقافي العالمي عنصراً أساسياً في الموقف وبدلاً من أن تتجه إلى سد النوافذ في وجه مؤثرات لها أخطارها الشديدة، ولا سيما في مراحل التشكل الثقافي، إذ كثيراً مايجري في هذه المراحل استيراد أفكار وأزياء وأذواق غير ملائمة وغير قابلة للتفاعل، واسقاط مشاكل مصطنعة، والافتتان ببهرج زائف لبدع لا تكون مقبولة حتى في الأوساط

التي تنتجها وفي ذلك خطر مزدوج فهي من جهة تصرف الأنظار عن المشكلات الحقيقية للواقع الادبي، وهي من جهة ثانية، تحدث خرقاً واختلالاً في حلقات التشكل الأدبي، وتؤدي في النهاية إلى أن يخرج مهلهلاً مترهلاً، بل إنها لا تتيح للتشكل المنشود أن يتحقق.»(٣٥)

نجد، هنا دعوة إلى الحذر والاتزان أثناء الأخذ عن هذه التيارات الغربية، فلا نرفض كل ما يأتينا ولا نأخذ كل شيء، علينا أن نسعى إلى كل ما يفيدنا في معالجة الواقع من أفكار وأشكال فنية نستطيع توظيفها في عملية المعاصرة.

ونجد د. الخطيب يقف الموقف المتزن نفسه أمام أحدث التيارات الغربية الوافدة «البنيوية» فهي على حد قوله «تنطوي على جوانب مضيئة، فيحسن ألا نقبلها بالجملة، وألا نرفضها بالجملة كذلك بل أن نتلمس ما يمكن أن نفيده من تجربتها الفنية.»(٣٦)

ولا ينسى د. الخطيب أن يؤكد لنا، أنه لتأسيس نظرية عربية، لا يكفي الاستعانة بالمؤثرات الأجنبية بل لا بد من الانطلاق من الواقع الأدبي المعاصر، ومن موقف تراثي محدد.

أما الناقد جبرا فيحدد لنا أن ما ينقص أدبنا ليس فقط الاستعانة بالاتجاهات الأدبية الغربية بل ينقصه أيضاً النزعة الإنسانية «ولعل اتهام أدبنا الحديث بضعف نزعته الإنسانية ينطوي على إقرار غير مباشر، بأن مانسميه اليوم أدباً يختلف في الغالب عما كان يسميه أجدادنا أدباً، وأن ما نبغيه من كتابنا وشعرائنا هو غير ما كان يتوقعه الأسلاف من كتابهم وشعرائهم، وإذا قلنا إن أدبنا فقير بالنزعة الإنسانية، فإننا ندلل على فقر إنتاجنا كأدب.»(٣٧)

إذن ما يهم النقد الفلسطيني هو رفع مستوى الأدب العربي، لذلك كان التعريف بهذه الاتجاهات الحديثة، كما شكل الاهتمام بها جزءاً هاما من مفهوم الحداثة والمعاصرة في الأدب، وإن لم ينس أن يركز على جانب الأصالة والتراث، كل ذلك في سبيل تغيير الواقع نحو الأفضل، ولهذا لا بد أن نسلط الضوء على معالجة هذه القضايا الثلاث لديه، (الحداثة، الالتزام، والتراث).

حواشي الفصل الثالث:

نظرية الأجناس الأدبية واتجاهاتها

اولاً : الشعر

(١) خلدون الشمعة : النقد والحرية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،١٩٧٧ ص ،١٣٢ بتصرف .

(٢) اليوسف : ما الشعر العظيم ، ص ١٨ .

(٣) المصدر السابق : ص ١٠٢ .

(٤) المصدر السابق : ص ١٠٨ .

(٥) جبرا : النار والجوهر ص ١١٨ .

(٦) اليوسف : ما الشعر العظيم ، ص ١٨ .

(٧) المصدر السابق : ص ١٧ .

(٨) اليوسف : المصدر السابق ص ١٦٤ .

(٩) يوسف اليوسف : الغزل العذري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٨، ص ١٢٤ .

(١٠) د. عباس : من الذي سرق النار ص ٤٩٩ .

(١١) جبرا : الرحلة الثامنة ، ص ٣٨ .

(١٢) اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي ، ص ٦٣ .

(١٣) علي عبد الرحمن الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، شرح وتحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم ، علي محمد البجاوي ، دار القلم ، بيروت ، ط بدون تاريخ ، ص ١٥ .

(١٤) د. عباس : فن الشعر ، دار الثقافة بيروت ، ط ٢ ، ١٩٥٩ ص ١٧٠ .

(١٥) المصدر السابق : ص ١٨٢ .

(١٦) ماثيو أرنولد : مقالات في النقد ، ترجمة ج جمال الدين عزت ، مراجعة د. لويس مرقص ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦، ص ٢٢ .

(١٧) يوسف الخطيب : ديوان الوطن المحتل (المقدمة) ص ١٢ .

(١٨) د. عباس : من الذي سرق النار ، ص ٢٤٤ .

(١٩) د. عباس : فن الشعر ، ص ١٠ .

(٢٠) د. عباس : من الذي سرق النار ص ٤٧٣ .

(٢١) اليوسف : الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٥ .

(٢٢) جبرا : الرحلة الثامنة ، ص ٣٥ .

(٢٣) المصدر السابق : ص ١٤ .

(٢٤) يوسف اليوسف : الشعر العذري المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٨٠ ، ص ٦ .

(٢٥) د. عباس : فن الشعر ، ص ١١٠ .

(٢٦) اليوسف : الشعر العربي المعاصر ص ٤٣ .

(٢٧) د. عباس: فن الشعر ص ١٥٨ .
(٢٨) المصدر السابق: ص ١٧٠ .
(٢٩) اليوسف: ما الشعر العظيم ص ١٦٦ .
(٣٠) اليوسف: الشعر العربي المعاصر ص ١٤ ـ ١٥ .
(٣١) أدونيس: مجلة الكرمل، في الشعرية، ع ٣، صيف ١٩٨١، ص ١٤٤ .
(٣٢) اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ١١ـ١٢ .
(٣٣) اليوسف: ما الشعر العظيم، ص ١٤٩ .
(٣٤) المصدر السابق: ص ٤٥ .
(٣٥) المصدر السابق: ص ٢٥٨ .
(٣٦) المصدر السابق: ص ١٧١ .
(٣٧) المصدر السابق: ص ٩٨ .
(٣٨) جبرا: الرحلة الثامنة ص ١٨ .
(٣٩) المصدر السابق: ص ٩٩ .
(٤٠) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٨٤ .

ثانياً: فن القصة

(١) من أراد التوسع في هذه الأنواع الثانوية يجدها في كتاب «في النقد الأدبي» د. محمود السمرة، الدار المتحدة للنشر والطباعة، بيروت، ط ١، ١٩٧٤، ص ٧ .
(٢) جبرا: الحرية والطوفان، ص ٤٩ .
(٣) د. محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط ٣، ١٩٦٦، ص ١٣ .
(٤) المصدر السابق ص ٢٤٣ .
(٥) المصدر السابق: ص ٢١ .
(٦) د. الخطيب: سبل المؤثرات الأجنبية واشكالها في القصة السورية، المكتبة العربية للتنسيق والترجمة، دمشق، طك ٣، ١٩٨٠، ص ٢٤ .
(٧) جبرا: الحرية والطوفان ص ٢٢ .
(٨) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٦٧ بتصرف .
(٩) د. نجم: فن القصة، ص ١٠٧ .
(١٠) د. السمرة: في النقد الأدبي، ص ٢٢ .
(١١) د. نجم: فن القصة، ص ١٠ .
(١٢) جبرا: الحرية والطوفان، ص ٢٣ .
(١٣) المصدر السابق: ص ٢٢ .
(١٤) د. احسان عباس: من الذي سرق النار، ص ٣٧٥ .
(١٥) د. نجم: فن القصة، ص ١١٧ .

(١٦) المصدر السابق: ص ١٢٠ .

(١٧) المصدر السابق: ص ١٢٢ .

(١٨) د. السمرة: في النقد الأدبي، ص ٢٧ .

(١٩) د. نجم: فن القصة ص ٧٣ .

(٢٠) د. محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف بالاسكندرية، بدون تاريخ، ص ٤٣ .

(٢١) جبرا: الحرية والطوفان، ص ٢٤ .

(٢٢) د. نجم: فن القصة، ص ١٢٩ .

(٢٣) د. عباس: من الذي سرق النار، ٣٧٤ .

(٢٤) د. فيصل دراج: «سميرة عزام» مجلة شؤون فلسطينية، ع ١٢٠، تشرين الثاني، ١٩٨١ ص ١٣٨ .

(٢٥) فخري صالح: القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، فرع لبنان، دار العودة، بيروت ط ١، ١٩٨٢ ص ١٣٣ .

(٢٦) د. حسام الخطيب: القصة القصيرة في سورية «تضاريس وانعطافات» منشروات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢ ص ٨٨ - ٨٩ .

(٢٧) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٨٥ .

(٢٨) د. الخطيب: القصة القصيرة في سورية، ص ٨١ .

(٢٩) المصدر السابق: ص ١٨٤ - ١٨٥ .

(٣٠) د. سلام: دراسات في القصة العربية، ص ٥٨ .

(٣١) جبرا: الحرية والطوفان، ص ٨ .

(٣٢) المصدر السابق: ص ٤٥ .

(٣٣) المصدر السابق: ص ٥٢ .

(٣٤) د. فيصل دراج: «مراجع الرواية الفلسطينية»، مجلة الحرية، ٣٠ ك ١، ١٩٧٩ .

(٣٥) د. دراج: حوار في علاقات الثقافة والسياسة، ص ١٠٥ .

(٣٦) د. دراج: مجلة شؤون فلسطينية، ع ١٠٨، ت ٢، ١٩٨٠ .

(٣٧) د. دراج: مجلة الحرية (٣٠ ك ١)، ١٩٧٩ .

(٣٨) جبرا: الرحلة الثامنة، ص ٧٥ .

(٣٩) د. الخطيب: القدس، دمشق، القدس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠ ص ٢٥٨ .

(٤٠) جبرا: الرحلة الثامنة ص ٧٢ .

(٤١) د. دراج: مجلة الكاتب الفلسطيني، ع ٢، نيسان، ص ١٤٣ .

(٤٢) جبرا: مجلة العربي، ع ٣١٥، ص ١٨، بتصرف .

(٤٣) شكري عزيز ماضي: انعكاس هزيمة حزيران في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٨، ص ١١ .

(٤٤) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ١٣٩ .

(٤٥) المصدر السابق: ص ١٣٧ .

(٤٦) جبرا: الموقف الأدبي، ع ١٠٦، شباط، ١٩٨٠، لقاء أجراه نزار عابدين، ص ١١٩ .
(٤٧) د. دراج: «الرواية الفلسطينية بين الوهم والواقع»، مجلة شؤون فلسطينية، ع ١٠٨، ت ٢، ١٩٨٠ .
(٤٨) د. دراج: حوار في علاقات الثقافة والسياسة، ص ٢٧ .
(٤٩) د. حسام الخطيب: روايات تحت المجهر، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٨٤، ص ٢٨٤ .
(٥٠) د. الخطيب: ملامح في الأدب والثقافة واللغة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧، ص ٣٩ .
(٥١) د. الخطيب: روايات تحت المجهر، ص ٢٨٠ ـ ٢٨١ .
(٥٢) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٦٨ .
(٥٣) المصدر السابق: ص ٦٩ .
(٥٤) صالح أبو أصبع: فلسطين في الرواية العربية، منظمة التحرير الفلسطينية، معهد الدراسات العربية في القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٨١ ـ ١٨٢، باختصار .
(٥٥) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٨٤ .
(٥٦) المصدر السابق: ص ٨٦ .
(٥٧) جبرا: الحرية والطوفان، ص ٣٦ .
(٥٨) جبرا: الرحلة الثامنة، ص ٧٠ .
(٥٩) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٨١ .
(٦٠) المصدر السابق: ص ٨١، بتصرف .
(٦١) جبرا: مجلة الموقف الأدبي، ع ١٠٦، ص ١٣٠ .
(٦٢) جبرا: الرحلة الثامنة، ص ٧١ .
(٦٣) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٨١ .
(٦٤) د. دراج: حوار في علاقات الثقافة والسياسة، ص ١١٠ ـ ١١١ .
(٦٥) جبرا: مجلة الموقف الأدبي، عدد ١٠٦، ص ١٣٢ .
(٦٦) المصدر السابق: ص ١٣٠ .
(٦٧) اليوسف: رعشة المأساة، ص ٦٤ .
(٦٨) اليوسف: مجلة الهدف، ع ٧٩٨، ٢٣/١٢/١٩٨٥، ص ٢٢٤ .
(٦٩) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ١٨ .

ـ ثالثاً: فن المسرحية

(١) روحي الخالدي: علم الأدب عند الافرنج والعرب، ص ١٤١ .
(٢) د. عبد الرحمن ياغي: رأي في المقامات، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٦٩، ص ٥٠ .
(٣) د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٦٤، ص ١٧ .
(٤) جبرا: الحرية والطوفان، ص ١٠ .

(٥) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٤٣ .

(٦) شكسبير: كريولانس، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط ٢، ١٩٨١، المقدمة، ص ٧ .

(٧) جبرا: الرحلة الثامنة، ص ٩١ .

(٨) اليوسف: ما الشعر العظيم، ص ٣١ .

(٩) د. نجم: المسرحية في الأدب العربي، ص ٦ .

(١٠) د. نجم: المسرح العربي، دراسات ونصوص، المقدمة، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٦٤ .

(١١) د. عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية الاغريقية، الأوروبية، العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص ١٣٧ .

(١٢) المصدر السابق: ص ١٩١ .

(١٣) المصدر السابق: ص ١٩٠ .

(١٤) المصدر السابق: ص ١٢ .

(١٥) جبرا: الرحلة الثامنة ص ٩٥ .

(١٦) المصدر السابق: ص ٩٢ .

(١٧) المصدر السابق: ص ٩٢ .

(١٨) المصدر السابق: ص ٨٩ .

ب: الاتجاهات الأدبية

(١) راجع د. هاشم ياغي: حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، ص ٢٤ ـ ٢٥ .

(٢) د. هاشم ياغي: القصة القصيرة في فلسطين والأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص ١١٥ .

(٣) د. كامل السوافيري: الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة الانجلومصرية، ط ١، ١٩٧٣، ص ٢٠٩ .

(٤) د. السوافيري: الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني، ١٠٧، بتصرف .

(٥) جبرا: الحرية والطوفان، ص ٧ .

(٦) المصدر السابق: ص ٤٦ .

(٧) د. عباس: فن الشعر، ص ٤١، بتصرف .

(٨) د. حسام الخطيب: مجلة جيش الشعب، ع ١٢٦٧، ت ٢، ١٩٧٦، ص ٢٠ .

(٩) د. عبد الرحمن ياغي: في الأدب الفلسطيني الحديث، ص ٨٥ .

(١٠) د. أحمد أبو مطر: الرواية العربية في الأدب الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٠ ص ٦٠ .

(١١) د. السوافيري: الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني، ص ٢٨٥، باختصار .

(١٢) د. السمرة: في النقد الأدبي، ص ٦٨ .

(١٣) د. عباس: فن الشعر، ص ٦٩ ، باختصار .

(١٤) د. السمرة: في النقد الأدبي، ص ٦٦-٦٧ .

(١٥) د. السوافيري: الاتجاهات الفنية، ص ،٢٩٦ باختصار .

(١٦) د. السمرة: في النقد الأدبي، ص ٦٩ .

(١٧) اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص ٧ .

(١٨) د. محمد مندور: في الأدب والنقد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ٣، ١٩٥٦، ص ٣١ .

(١٩) د. السوافيري: الاتجاهات الفنية، ص ، ٣٣٠ باختصار .

(٢٠) د. الخطيب: «مراد السباعي أين موقعه من الاتجاهات الفنية»، مجلة الموقف الأدبي، ع ١٥٣ - ١٥٤، ك ٢، شباط، ١٩٨٤ .

(٢١) جبرا: الحرية والطوفان، ص ٤٧ .

(٢٢) د. الخطيب: تطور الأدب الأوروبي، ص ٢٣٢ .

(٢٣) د. عباس: فن الشعر، ص ١٢٦ - ١٢٧، باختصار .

(٢٤) د. مروّة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص ٧٠ بتصرف .

(٢٥) د. دراج: حوار في علاقات الثقافة والسياسة، ص ١٧٦ .

(٢٦) المصدر السابق: ص ١٨١ .

(٢٧) المصدر السابق: ص ١٦٨ .

(٢٨) د. فيصل دراج: «أوهام وحقائق عن الواقعية الاشتراكية»، مجلة الكرمل، ع ٣، صيف، ١٩٨١ ص ١١٦ .

(٢٩) د. عباس: من الذي سرق النار ص ٤٨ - ٤٩ .

(٣٠) د. الخطيب: تطور الأدب الأوروبي: ص ١٨٠ - ١٨٣، باختصار .

(٣١) الخطيب: مجلة جيش الشعب، ع ١٢٦٧ .

(٣٢) د. عباس: فن الشعر، ص ٨٢، بتصرف .

(٣٣) جبرا: الرحلة الثامنة، ص ١٣٣ .

(٣٤) جبرا: الرحلة الثامنة، ص ١٣٣ .

(٣٥) د. حسام الخطيب: «مقترحات مبدئية باتجاه نظرية عربية في الأدب»، مجلة الموقف الأدبي، ع ١٢١، أيار ١٩٨١، ص ٢٥ .

(٣٦) المصدر السابق: ع ١٨١، ١٨٢، ١٨٣، ص ١٦ .

(٣٧) جبرا: الحرية والطوفان، ص ٤٣ .

الفصل الرابع

قضايا نقدية ذات أهمية خاصة

أولاً: قضية الالتزام
ثانياً: قضية الحداثة
ثالثاً: قضية التراث

الفصل الرابع :

قضايا نقدية ذات أهمية خاصة :

أولا: قضية الالتزام

ما هو الالتزام

رأينا سابقاً بذور الالتزام في النقد الفلسطيني قبل النكبة، ممثلاً بنجاتي صدقي، وخليل بيدس ورأينا دعوتها أن الكاتب يستمد مادته الأدبية من الحياة، ليؤثر فيها من خلال الأدب.

بعد النكبة اتضحت أمام النقاد الفلسطينيين وغيرهم الأزمات المختلفة التي يعاني منها مجتمعنا العربي المتخلف والمهزوم في آن واحد، فبدأت دعوة الأديب إلى ممارسة دوره في خدمة المجتمع وقضاياه، وامتدت هذه الدعوة إلى الناقد أيضاً، فعلى الناقد، كما يقول د. إحسان عباس أن يسخر جهوده لخدمة مجتمعه «ويلفت الانتباه إلى تلك القضايا بوعي دقيق من جهة، وأن يكشف عن دور الأدب في معالجة تلك القضايا، وفي هذا الشق الثاني عليه أن يتصدى للقضية المطروحة في العمل الأدبي، ويبين مدى أهميتها في حياة المجتمع، وأن يبين صلاحية الطريقة التي عولجت بها، أو عدمها ومعنى ذلك أن يتناول المضمون قبل الشكل ذلك لأن الشكل يتحدد بالمضمون أولاً ثم لأن الكشف عن المضمون السليم في الشكل المختل، لا يضر المجتمع وإنما يسقط العمل فنياً أما

الكشف عن روعة الشكل ذي المضمون التخريبي ـ إن أمكن وجود ذلك ـ فإنه يضر المجتمع ويزيف الفن في آن معاً. . . . »[1]

إن القارىء المتسرع يفهم من هذا الكلام أن الناقد يقيم العمل الفني اعتماداً على مضمونه فقط ولكن لو تفحصه جيداً، لوجده يربط بين الشكل والمضمون ربطاً محكماً، إذ لن ينجح العمل الأدبي إلا بتماسك شكله ومضمونه، فالعمل إذا كان جيد المضمون سيىء الشكل يسقط فنياً، وإذا كان على النقيض من ذلك سيىء المضمون جيد الشكل فإنه زائف، بل إن الناقد يشك في مثل هذا النوع.

إذن قضية الفن ماثلة في ذهنه دائماً، وهذا القول يشمل جميع النقاد الفلسطينيين الذين نادوا بضرورة أن يكون الأدب عنصراً إيجابياً في عملية التغيير الاجتماعي، ليساهم في عملية التقدم فكل كتابة للأدب عند دراج هي بحث عن الحقيقة ورفض للزيف، تبدأ من الواقع ومعرفته، ثم يعرض هذا الواقع «بشكل يدعو إلى هدم ما هو سلبي فيه، ويسهل هذا الهدم بعيش الأديب ممارسته الأدبية كممارسة ثورية، فيربط بين الممارسة الفنية وممارسة تغيير الواقع. »[2]

عندئذ يمتلك واقعه على صعيدي الفن والفعل، وتصبح الكتابة الحقيقية «لحظة تغيير متميزة، وأداة اكتشاف، وسعياً حثيثاً نحو المعرفة والإيضاح. . . لهذا لا نرى الممارسة الأدبية إلا ممارسة معرفية متميزة، وتبدأ عارفة ومغامرة أو تبدأ مغامرة لأنها مغامرة في الفعل وفي الأثر، وفي النزوع، وهذه الكتابة هي التي تعرّف ذاتها دائماً باسم الطليعة الأدبية. »[3]

فالأدب الطليعي هو أدب ملتزم لدى دراج، يواكب التحول الأدبي فيه التحول الاجتماعي، «بشكل لا يراقب فيه الأدب الواقع وتحولاته، بل يشارك في هذه التحولات، أي أن مفهوم الطليعة لا يكتسب سمته الحقيقية إلا حينما يربط الأدب الفن بمفهوم (التقدم والثورة)، والرباط بينهما يقوم في حقل خاص اسمه التاريخ. . . لا يرسم الأدب الطليعي حركة التاريخ بل يرسم حركته في التاريخ. . كل ممارسة أدبية حقيقية ـ طليعية قادرة على إنتاج نظرتها، إذ ان تلك الممارسة لا تصبح طليعية إلا في رصدها المستمر لحركة المجتمع، وفي سعيها الدؤوب من أجل الوصول إلى الأشكال الجديدة. »[4] إذن يعني مفهوم الطليعة في الأدب تفاعله مع التحولات في المجتمع، وارتباطه بكل ما هو تقدمي وثوري، وبذلك لا يرصد حركة التاريخ من بعيد، بل يساهم في بنائه، وهكذا فالممارسة الأدبية هي التي تتيح إنتاج النظرية، بعد أن ترتبط بحركة المجتمع، عبر أشكال أدبية جديدة، وعلى هذا الأساس فالأدب الطليعي لا يثبت وجوده إلا عبر علاقات فنية جديدة.

ويلفت النظر د. دراج إلى ناحية هامة وهي «أن طليعة الأدب أي تسيسه من أجل التغيير، لا تعني الكتابة عن مواضيع سياسية، بل تعني أساساً خلق منظور سياسي للعالم، وبين الموضوع السياسي والمنظور السياسي فرق كبير، فقد يعالج الروائي موضوعاً لا علاقة له بالسياسة، ولكنه يستطيع أن ينتج لدى القارىء منظوراً سياسياً، فما يهم ليس هو المضمون بل هو المنظور. »[5]

فالمنظور الذي يقدم بشكل فني يمكن أن يساهم في بناء القارىء وتكوين وعيه، ويرهف إحساسه فينفر من الظلم والعبودية والاستغلال، ولكن حين يقدم الموضوع بشكل حيادي، لا يؤثر في القارىء فلا يحدث لديه نفوراً أو إعجاباً.

والطليعة لا يمكن أن تؤثر في زمانها «إلا إذا انطلقت من تاريخ ثقافتها، أي تميزت، والتميز إنتاج ثقافة محلية ورفض للكونية الزائفة، ومساهمة مستمرة من أجل إنتاج ثقافة ذات شخصية، تصل الحاضر بإيجابي الماضي، وتتحاور مع ثقافة الشعوب الأخرى بلغتها، لا بلغة هذه الشعوب، وهذا يعني أن الطليعة في سماتها المكونة لها، لا تتكون، ولا يمكن أن تتكون إلا في حقل الثقافة الوطنية التي توائم بين الحاضر والموروث، وبين الشكل الديمقراطي وبين التحولات الأدبية والتحولات الاجتماعية. .»(٦). ولن تكون الطليعة فاعلة مؤثرة، إذا كانت بوقاً يردد أقوال الآخرين، أو صوتاً بعيداً عن تراثه الثقافي الخاص. عليها أن تسعى لكي تكون متميزة، فتنطلق عن ظروف بيئتها وتراثها الخاص، فتربط حاضرها بكل إيجابيات الماضي، وهذا لا يعني انعزالها عن الثقافات الأخرى، ولكن عليها حين تستمد منها أن تطبع ما تأخذه بطابعها المحلي الخاص، فتستفيد منها دون أن تؤثر على خصوصيتها، لأنها لا تقبلها كما هي، وإنما تمارس عليها عملية انتقاء المناسب، ونبذ غير المناسب. فتحافظ عندئذ على شخصيتها المستقلة، التي لن تكون إلا في مجال ثقافة وطنية ديمقراطية، تستطيع على هذا الأساس أن تقدم لنا فناً أصيلاً، يلتحم فيه عبق الماضي بالحاضر، فنؤخذ بقيمته الجمالية قبل كل شيء، لا بقيمته النفعية، التي تأتي في المرتبة التالية «فالعمل الأدبي يمارس دوره كموضوع للاستهلاك والإثارة والتحريض بحمولته الجمالية، أي يتقدم في التحديد الأخير كعلاقة جمالية لا كموقف سياسي، ويسقط بذلك التقييم السياسي الإيديولوجي للأدب والفن، ليحل مكانه التقييم الجمالي.»(٧)

والحقيقة أن جميع النقاد الفلسطينيين تقريباً، قد أكدوا على أن تقييم العمل الأدبي، لا يكون حسب موضوعه، وإنما حسب قيمته الفنية، ومهما اختلفت إيديولوجيات النقاد، فإنهم يلتقون أيضاً في التأكيد على حرية الفنان في اختيار موضوعه، يصرح جبرا ابراهيم جبرا بأن أشد ما يكرهه هو فرض البرامج على الكتاب «فكل برنامج قيد جديد، حسب الكاتب قيوده المجتمعية والسياسية والدينية والتراثية والسيكولوجية، إن الحكم على الإنتاج لن يكون ملتزماً هو، أو غير ملتزم، لأن بافتراضنا إنسانية الأدب أصلاً وجوهراً، نكون في غنى عن مثل هذا السؤال. لن يكون سؤالنا إلا: أجيد هو أم رديء وسوف نجد أن مقاييس الجودة ليست نهائية مسبقاً، لأنها تتكيف بموجب كل إنتاج أصيل جديد، فتكون بذلك وسيلة لتعزيز النمو والاندفاع، لا وسيلة للكبت والتجميد.»(٨)فالعمل الجيد فنياً يفرض نفسه على الناقد، وكل عمل أصيل يملك أدواته الفنية الجديدة التي تناسب موضوعه، والناقد يرفض أن يفرض الموضوع على الفنان، يكفي أن يكون إنسانياً ليعطي دليلاً على التزامه، وهنا يقترب جبرا من الواقعية بلا ضفاف التي نادى بها روجيه

غارودي.

أما د. حسام الخطيب، فيطالب الفنان بوضوح الرؤية، ويرفض أن يقيده برؤية جاهزة وكل ما يهدف إليه هو «ذلك العمل الذي يتعانق فيه الوجدان الخاص مع الوجدان العام، وإذا كان أي من الوجدانين أو كلاهما مفتقراً إلى إحساسه بالحاضر واستشفاف المستقبل فمن الصعب أن ينجب عملاً عميق الأثر.»(٩).

ان التحام الهم الخاص بالهم العام، ينشيء أدباً ملتزماً دون شعارات أو إلزام وبذلك تتبدى حرية الأديب في طرح قضايا مؤرقة على الصعيد الشخصي أو الصعيد الاجتماعي والسياسي، بشرط أن ينمي إحساسنا بالواقع، وأن يملك نظرة مستقبلية، تشيع الأمل في النفوس والثقة بقدرة الانسان على تجاوز واقعه نحو الأفضل.

يلمح د. الخطيب إلى أخطر ظاهرة من ظواهر الالتزام، وهي وجود «أشكال فجة من الالتزام تطلب من الكاتب أن يكون مجرد بوق مضخّم للمواقف اليومية للسلطة، وأن يغير كلامه صباح مساء ليتماشى مع تقلب المواقف الرسمية.»(١٠).

وكما رأينا د. دراج يؤكد على ضرورة إيجاد شكل جديد يتناسب مع المضمون الاجتماعي والقومي نجد د. الخطيب يؤكد أيضاً على ذلك، إذ لا يكفي أن يقال «إننا بحاجة إلى أدب ملتزم ذي مستوى فني جيد، بل يجب أن نفكر في خواص الشكل الأنسب للمضمون المعين وأن نسأل أنفسنا كيف يمكن أن نطالب الأديب بالالتزام الوطني وفي الوقت نفسه نفرض عليه نظرة سكونية فيما يتعلق بجمالية الشكل»(١١)

فالنظرة السكونية ستسيء لمضمون العمل الأدبي قبل شكله، بل تعني عدم تقديم عمل مبدع لأن المضمون إن لم يقدم بشكل جديد يناسبه، يفقد أهميته وجاذبيته، مما يؤدي إلى الضحالة الفنية التي تؤدي بدورها المضمون الجيد.

وكما يقول محمود درويش «ليس بوسع الكتابة أن تحقق أثرها النضالي إلا إذا كانت كتابة ناجحة، فالفن الرديء الذي يروج له الصغار في حياتنا الآن، تحت أي شعار كان، لا يقل ضرراً عن السلاح الرديء»(١٢)

لقد رفض النقد الفلسطيني غالباً الشعارات والمقاييس المسبقة، والجمود الشكلي، ولم نجد لديهم وهم أصحاب قضية مصيرية، طغيان الشعارات، أو تفضيلاً للمضمون على الشكل، بل وجدنا الاتزان والوعي بأن للأدب حقه، من الناحية الفنية، وهم في المقابل لم ينسوا قضيتهم على الإطلاق، وهذا يكاد يكون نقيضاً لما ظهر عند بعض النقاد العرب الماركسيين (نبيل سليمان، وبوعلي ياسين في كتابه (الأدب والإيديولوجيا مثلاً) من إغراق في الشعارية، وإلغاء للقيمة الجمالية على حساب القيمة النفعية، على حين يرى فاروق وادي (أن الفن الصادق يؤدي مهمة الشعار دون رفع اللافتة، يبشر ويستقطب من حيث قدرته على إعادة إنتاج الشعارات، بشكل آخر وأدوات

أخرى هي أدوات الفنان القادر، دون أن يعدم الشعار قوة مضمونه.»[١٣]

فيختفي الشعار بألفاظه الرنانة دون أن يغيب معناه ودلالته، وهذا لا يكون إلا بفضل الفنان الموهوب والمتمكن من أدواته الفنية.

أما د. إحسان عباس فيوضح لنا أنه «تحت وطأة التيارات المذهبية الحديثة، وجدت اتجاهات أدبية تتمشى مع المستند الفكري في كل مذهب من تلك المذاهب، وهذا شيء طبيعي، ولكن الإسراف في إظهار الغاية، أمر تنكره كل الفئات ـ نظرياً ـ لأنه يتحول بالفن إلى دعاية . . .»[١٤].

فمن البديهي اعتماد الفن على الفكر، وقد بدا هذا واضحاً في التيارات الحديثة، ولكن حين ينسى الفنان العناصر الفنية التي تشيد قوام الفن، فهذا يعني انهيار الفن وبقاء الدعاية للمذهب عندها تصبح كلمة الالتزام زائدة نافلة ينبغي حذفها بشكلها الراهن من معايير العمل الأدبي وإذا شئنا الاحتفاظ بها، كان علينا التخلص من ضبابيتها . . . فكلمة الالتزام موقف سياسي من الأدب لا موقف أدبي منه.»[١٥]. لهذا كانت هذه الكلمة زائدة في رأي د. دراج، ولأن التزام الأديب بطبقته التزاماً أيديولوجياً وسياسياً، أمر طبيعي، وهي لا تشكل على صعيد الأدب معياراً أدبياً، كما أنه من البديهي التزام الأدب العظيم ما دامت له مهمة إنسانية يؤديها، ولذلك لن يتساهل النقد مع أدب المقاومة كما يخبرنا جبرا فلابد «من اعتماد مقاييس الخلق الأدبي مهما يكن الموضوع، لابد أن نستضيء بما فيه من رؤية مجذرة بالتجربة، بالأصالة، بالجدة، بالثورة الداخلية، وأكاد أجزم أن الأديب الذي ساهم في قتال فعلي، لا يمكن أن ينتج إلا ما هو فيض إنسانية ثورية، ومثل هذه التجربة لابد من أن تمد إبداعه بأصالة الرؤية، لأنها بين الأدباء، تجربة فذة، لا تتاح إلا لمن دمه على كفه ويحمل روحه على راحته فعلاً لا مجازاً من أجل أمته كلها.»[١٦].

فأدب المقاومة، وان كان ذا موضوع نبيل، فلا يمكن أن يحكم بجودته إلا عبر مقاييس فنية، وهو لن يقدم جديداً، إن لم تلتحم الكلمة الثورية فيه بالفعل الثوري، لأن الفعل يهمه خصوصيته في حين تصبح الكلمة الأدبية بدون فعل مجرد دعاية إعلامية، لن تصل إلى مستوى الفعل في خيال الأمة وإرادتها ولن ترتفع إلى مستوى إنساني شامل. وقد قدم لنا الأديب المقاوم نماذج رائعة سواء في الغرب (سارتر همنغواي، بابلونيرودا . .) أم في أدبنا العربي (غسان كنفاني، شعراء الأرض المحتلة).

وقد وجدنا جبرا يلح على أن «التعبير الحقيقي عن النكبة لا يمكن أن يكون في النهاية إلا الفعل وكل ما هو سوى ذلك ليس إلا «تعويضاً» مؤقتاً ومطالبة بإنقاذ سحري غير موجود، والفعل إنما هو العمل الفدائي، وهو الخروج من قواقع اللفظ (بما في كل القواقع من أصداء ورنين) إلى ساحة المجابهة الكلمة الرصاصة. لا، قطعاً الرصاصة، هي الرصاصة، وإلا كنا كمن يطالب الشاعر بتحقيق ذلك القول القديم «سرقوا الإبل لكنني أوسعتهم سبا» أعظم القصائد تأتي لصيقة الفعل، والفعل الفدائي هو الذي يجب أن نطالب أنفسنا به، ولذا فان الثورة الفلسطينية هي

الجواب على كل تساؤل حول ما حقق الأدباء أو المفكرون. وبقدر نجاح الثورة يكون نجاح أدبائها ومفكريها.»(١٧)

والحقيقة أن ما ينقصنا في هذه المرحلة، كما يقول د. الخطيب، هو المواجهة، وقد كانت دائماً «من مهمات الفن العظيم (بصرف النظر عن الالتزام واللاالتزام) التعويض أو التبشير بالعناصر التي يصبو إليها الواقع. وإذا استطاع فنانو بلادنا العربية أن يدفعوا بالجمهور إلى طريق المواجهة فان ذلك سيكون إسهاماً ثميناً في إعطاء المرحلة التاريخية مضمونها القومي والانساني والتقدمي.»(١٨)

.. ما زلنا أحوج ما نكون إلى مساهمة الفن في حياتنا، يوضح طريقنا، يؤجج عزيمتنا، يساعدنا على السير في الدرب الصعب.

وهذا رأي د. إحسان عباس أيضاً فالروح الثورية في الأدب قوة تجدد مستمر نحو الأفضل وأداة تفجير للقوى التي كانت معطلة في الأمة، تستطيع أن توحد عند التفرقة، وأن تبني ما انهدم، وأن تتعلق بالتفاؤل في أحلك الساعات، ولكن ذلك لا يتم حين يكون الانفصال قائماً بين الكاتب والشعب.(١٩) فالالتحام ضروري بين الكاتب وشعبه، يعلمه ويتعلم منه، لذلك لن يتطرق اليه اليأس مهما توالت النكبات، لأنه يستمد العزم من قوة شعبه، ليرده إليه بالتالي قوة متجددة وتفاؤلا مستمراً «فلابد من أن يغدو. أدبه نتيجة لذلك، أحفل بالواقعية والايجابية، وهما عنصران لازمان في كل أدب يواكب القضايا الانسانية، وفي مثل هذا الوضع يصبح الفنان قادراً على أن يستلهم القوى المتطورة في أمته، وأن ينتزع نماذجه ورموزه من أعماقها الخيرة، وعندئذ تصبح النماذج الادبية من صميم الشعب نفسه.(٢٠)وصميم المجتمع الذي يعيش فيه، وبذلك يقدم صورة له ولمرحلته التاريخية بالاضافة إلى مساهمته الفعالة في تطور مجتمعه، بعد أن استمد منه عناصر فنه، فهنالك إذن علاقة جدلية بين الأدب والمجتمع، يؤثر ويتأثر به، فالمجتمع يؤثر فيه كما يقول يوسف اليوسف «فيغلب أن يصوغ الفن على هيئته ومثاله، ولكن دون أن يستتبع هذا المذهب بالضرورة، أن لا يكون للفن إلا بعد اجتماعي فقط، إذ ثمة الكثير من العناصر الفنية التي لا يمكن أن تعزى إلى فاعلية المجتمع في الفن غير أن المجتمع يتدخل إلى حد كبير في كيفية التعبير عن هذه العناصر اللاتاريخية أي هو يتدخل في أبعادها الشكلية واللغوية بالدرجة الأولى».(٢١)

إذن يؤثر المجتمع بالفن، بأن يستمد الفنان منه عناصره ومادته، ولكن دون أن يمسخ كيانه الخاص ويلغي ذاتيته، وحين يمتد التاثير إلى أدواته الفنية، نجد هذا التأثير غير مباشر، ولكن كيف يؤثر الفن في المجتمع، فيسهم في ثورته وتطوره يوضح لنا الناقد اليوسف هذا بقوله: «لا أقرأ رواية اليوم لأحمل بندقيتي في الصباح كي أهاجم الأعداء، الأدب يفعل فعله صامتاً، أقصد خفية عن أعين الرقباء، الأدب يخلق في الانسان حس الرفعة، يعزز فيه لا معقولية العدوان، فيكون الرفض.»(٢٢)

إن للأدب تأثيراً غير مباشر في النفوس، ولكنه تأثير عظيم، يزيد الانسان رقة وكمالاً،

فيصبح أكثر انسانية وتحضراً، ينفر من الدناءات والعدوان، ويسعى إلى النقاء الداخلي، الذي يعني المحبة والخير والعدل، فيزداد إحساسه بالكرامة والانسانية، فينفر من الذل ويسعى جاهداً لرد العدوان وهذا التأثير لن يكون إلا إذا كان الأديب يعنى بقضايا الانسان والمجتمع، وكل هذا يكفل له النجاح أكثر مما يكفله تطرقه لقضايا ميتافيزيقية نظرية بحتة. وبذلك يمكن للأديب أن يقود مجتمعه نحو الأفضل، فيشكل طليعة ثورية، مع أنه قد يكون خارجاً على المجتمع، غير راض عنه، كما يقول جبرا ابراهيم جبرا، «يرفض التواطؤ معه على الفساد والظلم، غاضب عليه لغوغائيته، لقصوره في العقل والعاطفة، لعيشه على تبادل الخداع بين أفراده لعجزه عن رؤية الجمال والحس به.

والكاتب هو المخلوق الوحيد، الذي يصعد سلم المجتمع ويهبطه، فيتردد دوماً بين أعلاه وأسفله بحثاً عن «الانسان» الانسان المركب من لحم وعظم، من حزن وفرح وجوع وشبق، لأنه يعشق هذا الانسان... الكاتب رأس جسر لانطلاق المجتمع من قلمه يصب نيراناً على العوائق المنصوبة في وجه المجتمع وهو محفز المجتمع ودليله، لا يستطيع أن يقوم بهذا الدور، إلا لأنه يدرك مواطن الضعف والقوة في أفراد جماعته، وبوسع عينه أن تتعدى يومهم إلى غدهم.

هذا لا يعني أن المجتمع يعترف بالكاتب، إن المجتمع يتوخى الطمأنينة وراحة البال، أما الكاتب فلا ينصرف عن زعزعة هذا الطمأنينة الظاهرة، لأنه يعرف أنها اسم آخر للجمود والرضى بعبث الموت.» [٢٣]

نجد جبرا مؤمناً بدور الكاتب الريادي في المجتمع، حتى أنه يرى في المثقفين(ومن بينهم بالطبع الأديب والناقد) «ينبوع الثورة في مجتمع حركي كمجتمعنا» ولن يتطور مجتمعنا إلا بمساندتهم «بما يتميزون به من وعي لذات الأمة وقواها الفكرية، ورؤية لطاقة الخلق في داخل هذه الأمة، وإذا أخفق المثقفون المبدعون في هذه القيادة أو في هذا التحريك، وجب علينا أن نعيد النظر في الموضوع فقد يكون الخلل منهم وقد يكون في المجتمع...

إن المجتمع الذي تهيمن عليه المؤسسات لا يمكن أن يحافظ على اتقاد جذوة الحياة فيه، إلا ببقاء المثقفين والمبدعين كقوة طليعية في توجهه الذهني والروحي كقوة تفيض دوماً صعداً أو اتساعاً معاً ويضمر دور المثقف وقد تحاول المؤسسات التقليل من شأنه وقد تحتويه ضيقاً به أو تستخدمه تابعاً لها غير أن هذا لن يكون إلا على حساب صحة المجتمع، وحيويته وقدرته على النمو.» [٢٤]

حين يخفق المبدعون في قيادة مجتمعهم، يكون الخلل منهم، إذ يبتعدون عن همومه وقضاياه فلا يستمدون أدبهم من أحلام وتجارب أمتهم، قد يكون الخلل في مجتمعهم الذي يكبت حرية التعبير لديهم بشتى الصور، فيخنق أفكارهم، ويقيد لسانهم عبر أجهزة القمع، والفنان إن استطاع أن يتجاوز هذا ويتحدى ويبدع، فإنه محاصر بمنع نشر كتابه، أو منع وصوله إلى القارىء، إذن لن ينمو الأدب أو النقد إلا في جو الحرية والديمقراطية. والأديب الحقيقي لا يستسلم، وإنما يحاول أن

يصل إلى قرائه بكافة الوسائل[٢٥] عبر محاولات دؤوبة من أجل فتح العيون والأذهان، يوضح لنا جبرا أنه «كان هناك انفصام حاد بين ذوي الكلمة وبين ذوي السلطان، ولم يكونوا قط على انسجام مع شيوخ العشيرة، لأن شيوخ العشيرة يتوجهون بتوقهم إلى الوراء، وهم يتوجهون بتوقهم إلى الأمام.»[٢٦].

فالأديب الملتزم يتوجه إلى المستقبل منطلقاً مع الشعب، مبتعداً عن السلطة التي تكرس الجمود والتخلف، في أغلب الأحيان، ليساهم مع شعبه في صنع غد أفضل.

ولكن الأديب عندنا لم يقم بمثل هذا الدور، على حد قول جبرا، ما زال «يذكرنا بما نعرفه ونقاسيه كل يوم، دون أن يوضح القضية بنور جديد، دون أن يتغلغل أكثر مما نستطيع نحن القراء بتجربتنا المحدودة إلى الخفايا والبواعث المعقدة والأكاذيب المحكمة وراء ستر السياسة والنظريات الدعية وبدلاً من إمعان النظر، والنفاذ إلى الدقائق النفسية اللامحدودة، والقوى المطورة والخافية، راح يقدم لنا الخطوط العريضة الظاهرة من جديد.»[٢٧]

يجب على الأديب أن يملك القدرة على التحليل والبحث، فلا تجذبه ظواهر الأمور لأنه يملك عيناً ترى الأعماق، وبصيرة تعرف الصواب من الخطأ، باختصار يملك عقلاً واعياً وفكراً شاملاً، يستوعب دقائق الأمور وعظيمها في آن واحد، يهمه الاسهام في زيادة وعي القارىء، للوصول به إلى حياة جديدة

الالتزام في الشعر:

لانجد في النقد الفلسطيني صدى لتلك الدعوات التي نادت بفصل الشعر عن الحياة، وإن الشعر غاية في ذاته (كدعاة الفن للفن)، أو أن الشاعر لايمكن أن يكون ملتزماًلأن أداته اللغوية لاتؤدي المعنى بشكل دقيق (كالوجوديين). بل نجد إلحاحاً على التزام الشعر بالحياة، ومنذ وقت مبكر (١٩٥٥) يبين لنا د. احسان عباس أنه لا يستطيع شاعر«أن يجلس وينظم شعراً خالصاً، لأن الشعر نوع من المعالجة الحقيقة بتنظيمها تنظيماً جديداً، وسيظل الشعر من غرس حديقة الحياة، يجمع بين قصة المجتمع والتكامل الجمالي معاً، وإذا أهمل واحد منها فقد ركناً هاماً من مقوماته ودواعيه.»[٢٨]

إذن لا يمكن برأيه إبداع الشعر بمنأى عن المجتمع ، كما ينكر وجود الشعر من أجل الشعر، إنه بحث عن الحقيقة وقضايا الانسان، ولكن بشرط ألا ينسى الشاعر الناحية الجمالية، وقد تكررت هذه الدعوة في كتابه «فن الشعر» كثيراً، وهو باستمرار يعلن عن رفضه مبدأ الفن للفن في الشعر، ويدعو إلى التزام الشعر بالمجتمع دون الابتعاد عن أسس الفن، ويؤكد على كلامه هذا بآراء النقاد الأجانب،[٢٩] ومن جهة أخرى يطمئننا أن هذه النزعة(الفن للفن) قد اختفت في القرن العشرين، حتى أصبح السرياليون أنفسهم يدّعون بأنهم يخدمون غاية معينة بفنهم على حد قوله.

أما جبرا فيرى أن الشاعر قد أصبح «وجهاً من وجوه زماننا، وعلى المدينة المعاصرة أن تنتبه إليه وتقوم اعوجاجها برؤيته، ولكننا لن ندعي أننا نرى ملامح هذا الوجه بوضوح أو مباشرة، فتبقى الرؤى التي تبرره على المقدار نفسه من عدم الوضوح، ويبقى على الشاعر أن يستجلي رؤياه بالتجربة المتجددة، التي بها تتضح ملامحه بطلاً أكثر فأكثر.[٣٠]

ليس الشاعر صورة لزمنه فقط، بل نجده بما يملكه من رؤية مستقبلية للحياة، يؤثر في مجتمعه الحديث فيساهم في رقيه، وإن بدت أحياناً رؤى الشاعر غير واضحة، فإن تجارب الحياة العديدة ستزيدها وضوحاً، لأنها تشكل مداداً لرؤى الشاعر وأفكاره، لتجعل منه بالتالي بطلاً يقود مجتمعه نحو الأفضل إذ ان الشعر العظيم على حد قول جبرا «لا يلحق وإنما يسبق» فالشاعر المشدود للغد على حد قول نزيه أبو نضال «يملك قدرة استثنائية على الاستشفاف والرؤية. . . فيه صوت النبي وقدراته الخارقة والمعجزة، ذلك ليس تفسيراً ميتافيزيقياً، بل هو متصل بمنطق الشعر العظيم وجوهره. . . .

فالشاعر لا يتعامل مع التفاصيل والمفردات لذاتها، ولكن باعتبارها دلالات تجريدية تخرج الوعي من عالم الحس إلى عالم التخيل غير المنفصل عن العالم الواقعي، لكنه نفس هذا العالم، وقد تخلص من كل خطر عرضي وغير لازم، بغية الكشف عن حركته الداخلية، أي معنى حركة تطوره الممكنة.[٣١]

وهذا كله لن يتم الا بانتماء الشاعر إلى الشعب وإلى ثورته، فالممارسات الثورية تكسبه نضجاً ليس فقط على صعيد الحياة، بل على صعيد الفن أيضاً، تغني عالمه برؤى جديدة، وتلهم خياله بصور مبتكرة.

ويخبرنا جبرا بأن «المحظوظين من الشعراء الكبار كانوا أولئك الذين استطاعوا أن يجمعوا بين الفعل والكلمة، ليس كل من كتب أو نظم فاعلاً، وليس كل من انخرط بالفعل كاتباً أو شاعراً، غير أن الذي نجده في تاريخ أدبنا موجود أحياناً في تاريخ الآداب الأخرى، وهو من هؤلاء القلائل الذين جمعوا بين الفعل والكلمة، حققوا من القول ما يبقى دائماً في قمة الابداع الانساني.[٣٢]

ثم يعدد أمثلة على هؤلاء من الشعر القديم (امرؤ القيس، طرفة، عنترة، المتنبي) وفي عصرنا الحاضر(عبد الرحيم محمود، لقبه الشاعر الفارس، كمال ناصر، بالاضافة إلى شعراء المقاومة)، فهؤلاء الشعراء لم يقولوا شيئاً، ويفعلوا شيئاً آخر، بل جمعوا القول إلى الفعل، وفي مجال النضال والنار ليس من السهل الجمع بينهما. فكثيراً ما نجد شعراء يتحدثون عن النار والموت ولكنهم في ساعة الجد يتولاهم الذعر والخوف، فأن يتحدث الشاعر عن النضال من أجل الحرية أمر سهل، ولكن أن يجمع بينهما، فهذا أمر عظيم، لابد أن ينتج فناً رائعاً.

إن الشاعر في الحقيقة، إذا لم يتبن موضوعاً عظيماً، فإنه لن يستطيع أن يقدم فناً عظيماً، فيجب أن نطالب الشاعر كما يقول الناقد اليوسف «أن يكون صاحب قضية كبرى أمر يختلف كبير

اختلاف عن مطالبته بالموضوعية، وكلنا يعلم أنه ما من شاعر عظيم قط عندنا وعند غيرنا إلا وله قضية كبرى يتعامل معها ولكن بطرق داخلية، لا برؤيا علمية، . . اليوت والخواء الروحي للحضارة الغربية، شكسبير والنفس البشرية غوته ومحدودية الانسان، المعري وقلق الوجود، والمتنبي والحطة الاجتماعية لعصر ينهار، السياب وتجربة الموت. . وهؤلاء جميعاً لم يتعاملوا مع الواقع الا من الداخل، ومن خلال الصور والرموز والحدوس من خلال الروح التي هي الانسان نفسه، والتي تنزع دوماً إلى أن ترى نسيجها في مبدعاتها. وأن تعاين ذاتها في أفعالها. (٣٣)

يتضح لنا هنا كيف يكون الشاعر ملتزماً؟ وكيف يكون عظيماً؟

فالشاعر العظيم ليس فقط ذاك الذي يلتزم بالتحدث عن موضوع عظيم، بل ذاك الذي يبدع في الطريقة الفنية التي تتناوله، ويجعل عمله ينبض بروح إنسانية، عن طريق التأثير بالقارىء وإمتاعه، عندئذ يمكن للشاعر أن يمارس دوره في إنقاذه.

والشاعر الملتزم، كما يقول د. عباس هو «الذي يرى في علاقته بالزمن صورة التجدد، ويستشرف في رؤيته صورة الحضارة التي تكفل سلامة إنسانية الإنسان، ويستطيع في موقفه من التراث، أن يربط بين الماضي والمستقبل، ربطاً لا يطغى فيه أحدهما على الآخر، هو أكثر التزاماً ممن يقع دون ذلك في تصوراته وأفكاره. (٣٤)

إن الشاعر الذي لا ينطلق من ذاته فقط، وإنما يمتد عبر جذوره، في الزمان والمكان، في رؤية متجددة لاتعرف الثبات، وعميقة لاتبحث في سطح الأشياء، وإنما عن كل ما هو إنساني أصيل، وهي لا تكتفي بالالتحام بالحاضر فقط، بل ترتبط بالماضي والمستقبل على حد سواء، وهكذا فالالتزام على حد قوله أيضاً «هو الجانب الايجابي من علاقة متبادلة بين الشاعر والمجتمع، وهي ليست علاقة أخذ وعطاء، ولا علاقة انصهار أو ذوبان، وإنما هي علاقة تطابق، فقد يصف الشاعر البحر لأنه أحب منظره أو تأثر بروعة امتداده ولكنك تحس وهو يتحدث عنه، أنه يعبر بذلك عن حرية الانسان، أو عن عمق الوجود الانساني، أو سعة التجارب الانسانية دون أن يصرح في الحالين - مخبراً أو مقرراً - بهذه الرابطة الوثيقة السرية بينه وبين البحر، وتكون كل حركة أو صورة أو موجة، صورة لذلك التطابق، وهذا التطابق قد يوحي بالتفارق أو التقابل أو التناسب أو التحاور، ولكنه لا يوحي أبداً بالانفصال. (٣٥)

فالالتزام لا يعني ذوبان ذاتية الأديب في مجتمعه، وإنما هو الحفاظ على ذاتية تمتلىء أعماقها بهموم مجتمعها، إلى درجة أن موضوع الوصف مثلاً، لا يأتي وصفاً عارضاً لأشياء مجردة بعيدة عن نفسه ومجتمعه، بل هو مناسبة لإسقاط هموم الانسان والمجتمع فيه، أي يمكن أن تتطابق الأشياء مع هذا كله، فتقترب مهما بعدت، لتلمس شغاف المجتمع بوسائل شتى تعلن عن الارتباط به دائماً.

ولكن دون أن تعتمد على المباشرة والتقرير بدعوى الوضوح، لأن الوضوح الفج، كما يقول خليل السواحري «حين يصبح مطلباً باسم الالتزام يغدو إعداماً للشعر والشعراء.»(٣٦)

هنا لابد أن يخطر على الـذهن هذا السؤال: هـل استطاع النقـد الفلسطيني أن يكـون ملتزماً بقضيته ـ على صعيد التطبيق ـ في مجال الشعر؟

لاحظنا آنفاً مدى اهتمام النقد الفلسطيني بتعريف الالـتزام، وتخليصه من شـوائبه، ورأينـا التشـديد عـلى ربط الأدب بالحيـاة، والتأكيـد على ربط الكلمـة بالعمـل الثوري، لـذلك كـان من البديهي أن يهتم هذا النقد بالأدب الفلسطيني المقاوم، بـاعتباره صـورة من أعمق صور الالـتزام، وكان الشهيد غسـان كنفاني أول من لفت الأنـظار إلى وجود أدب في الأرض المحتلة في كتـابه «أدب المقاومة في فلسطين المحتلة ١٩٤٨ ـ ١٩٦٦» وقد أصـدره (١٩٦٦) ثم تابع جهده في المجـال ذاته فـأصدر «الأدب الفلسـطيني المقـاوم تحت الاحتـلال» (١٩٤٨ ـ ١٩٦٨). وقـد تـراوح عمله بـين الدراسة والجمع. أما يوسف الخطيب فقد أصدر (١٩٦٨) «ديوان الوطن المحتل» الذي جمع به كل شعر استطاع الحصول عليه، وهذا الأمر ليس سهلاً على الاطلاق، وقدّم له بمقدمـة شدد فيهـا على ضرورة الالـتزام. ثم تتابعت المؤلفـات الفلسطينيـة التي تخصصت بالشعـر الفلسـطيني أو بـالأدب الفلسطيني بشكل عام. (٣٧)

الشعر المقاوم:

لقد حاول النقد الفلسطيني أن يعطي الشعر الفلسـطيني المقاوم حقـه، فسلط الأضواء عليـه بغية التعريف به من جانب، وتسديد خطاه من جانب آخر وكما قلنا انفاً فـان غسان كنفـاني أول من عرف به، فقدم دليلاً آخر، غير أدبه، على انشغاله بقضية الالتزام، بـل حاول أن يعـطي أمثلة حية عليه حتى من الأدب الصهيوني، فوضع دراسة عنه، كانت الأولى من نوعها في الأدب العربي بهدف ايضاح الدور الملتزم لـلأدب الصهيوني، والـذي كان «جـزءاً لا يتجزأ ولاغنى عنـه لخدمـة حملاتهـا السياسية والعسكرية ولن يكون من المبالغـة القول ههنـا بأن الصهيـونية الأدبيـة سبقت الصهيـونيـة السيـاسية ومـا لبثت أن استولـدتها، وقـامت الصهيونيـة السيـاسيـة بعـد ذلـك بتجنيـد الأدب في مخططاتها، ليلعب الدور المرسوم له في الآلة الضخمة التي نظمت لتخدم هدفاً واحداً. (٣٨)

وهكـذا تحول الأدب إلى سـلاح يشارك في إرسـاء دعائم الصهيـونية، ويخـدم العدوان، إنها دعوة غير مباشرة لالتزام الأديب العربي بخدمة الحق والعدل.

كما قدم مثالاً حياً آخر للالتزام من أدب المقاومـة نفسه، وهـو يصرح بأنـه لن ينجح النضـال المسلح إلا إذا سبق أو واكبـه النضال عـلى الصعيد السيـاسي والثقافي، وحـين يكون هنـاك التحـام مباشر مع العدو فإن الشعر يقفز «إلى مستوى يؤهله ليكون حـداء للمسيرة الثـورية، حـين يرد عـلى وجود العدو رده اليومي، ويلجأ إلى السخرية إمعـاناً في الاستخفـاف، وحين يتعـامل مـع قضايـاه داخــل الأرض المحتلة الاقتصـاديــة والاجتماعيــة، يـرن فيــه بــدل النــواح والشكــوى نغم التحدي...»(٣٩).

فالمواجهة اليومية مع العدو، ترتفع بمستوى الشعر على صعيد المضمون والشكل، فنجده يعتمد أسلوب السخرية والتحدي لمواجهة الهموم التي يقذفها العدو في وجهه لذلك يشيع في الأدب المقاوم التفاؤل، بفضل وعيه العميق لابعاد قضيته، والتحامه بالجماهير ولهذا «كان نتاجاً معافى وشديد المراس. . . انطلق من أرض الالتزام، ومن الالتزام بالأرض، وكشف عن طريق الممارسة والمواجهة أعماقه وأبعاده، وحقق في هذا النطاق برغم كل المصاعب التي لا تصدق توهجاً فخوراً من حيث المضمون والشكل على السواء، يضعه بلا تردد في مقدمة الحركة الثقافية العربية الراهنة. . . فهو لم يكن رفاهاً ولكنه كان «التزاماً» بالسلاح والجمال والمثل»(٤٠).

أمام التحديات الكبيرة التي واجهت الشعر في الأرض المحتلة، لم يكن لديه خيار بين الالتزام وعدمه لذلك مضت الحركة الأدبية بسرعة، وبدأت رحلتها ملتزمة دون أن تضيع الوقت في مناقشة ضرورة الالتزام كما حصل في البلاد العربية الأخرى، فصار الشعر سلاحها في المعركة ضد العدو، ومن أجل بناء الانسان العربي المقاوم، ولهذا كان هدفهم الوصول إلى أكبر عدد من القراء. وهذا وضع الشعر المقاوم على حد قول نزيه أبو نضال، أمام معادلة صعبة «أن يكون الشعر جماهيرياً وشعراً فنياً وأن يحقق التوافق والانسجام بين موسيقية الشعر العمودي الجماهيرية، وشكله الفني، وبين موسيقى الشعر الحديث، وبنائه الفني، وكان على حل هذه المعادلة وتحقيق هذا الانسجام، يتوقف دخول الشعر الفلسطيني إلى عالم الشعر المقاوم العظيم»(٤١).

فحرارة الالتزام بالجرح الوطني لن تفيد الشعر المقاوم ما لم يضم إليه العناية بالجوانب الفنية التي تكسب المضمون جدة والالتزام أصالة وتلك معادلة صعبة، وقد حاول بعض شعراء الأرض المحتلة إيجاد حل لهذه المعادلة، وقدموا مثلاً ساطعاً كما يقول د. عبد الرحمن ياغي «على أن الأدب والفن الموجه في خدمة الحياة لا يفقد شيئاً من قيمته أو من مستواه الفني. . . أو من وهجه الساطع. . . بل على العكس من ذلك يكتسب هذه القيمة. . . ويستمد هذا الوهج من هذه الناحية»(٤٢).

وبذلك حاول هذا الشعر تجاوز «أزمة الموضوع الكبير» كما دعاها د. احسان عباس «فحين يكون الموضوع الذي يعالجه الشعر أقوى في النفوس من كل شعر، وهذا هو حال القضية الفلسطينية، فإن تفردها من جميع النواحي، وتطاول استعصاء حلها زمنياً يحيل كل شعر متصل إلى تاريخ وتبقى هي في الساحة وخاصة حين يكون الشعر متابعاً للأحداث، مسوقاً بقوتها، لا تنبؤياً، ولا قائماً على منظور الحدس ولا معتمداً على «درامية» في الحواس والشكل والمنطلقات عامة، تتجافى عن الشكل الخطابي، وتحيل المشكلة إلى موقف إنساني كلي، يتجاوز المرحلة الزمنية والتاريخية»(٤٣).

وهنا يبين الناقد أن مهمة الشعر المقاوم ليست سهلة، فهو يتناول موضوعاً يشغل القراء بهمّ يومي، ويحتل مكانة عظيمة في قلوبهم لكونه يتحدث عن تجربة مصيرية تعاش يومياً، فلن يستطيع

أي شعـر، في هذا المـوضوع، أن يثبت وجـوده، ويصل إلى القـراء، مـا لم يكن ذا قـدرة إيحـائيـة، تنبوءية، يرتفع إلى مستوى الدرامية في الأسلوب، ويبتعد عن الخطابية.

أما يوسف اليوسف فقد حدد لنا علاقة الشعر بالثـورة، مؤكداً أن كـل شعر عـظيم لا بد أن يكون نصير الثورة ورديفها، وأن المطلوب من كل نظرية ثورية «أن يكـون الشعر وجهها الأرحب، والشعر لا يقبلها إلا زاكية عارمة طاهرة، وذلكم بكل توكيد في صالحها الخاص، بل هو أبهى خدمة يقدمها الشعر للثورة، والأبعد من ذلك أن ما يروقني في النظرية الثورية النثرية، هو جانبها الشعري قبل جوانبها الأخرى، أقصد تماماً نزوعها نحو عـالم طاهـر معقم من الفساد والعـدوان، وهنا تمـاماً يتقاطع الشعر والنظرية الثورية، فما تقوله النظرية بأساليبها النثرية ودروبها المنطقية، يبثه الشعر بلغة أكثر توهجاً، وأشد حرارة وبهذا المعنى يكون الشعر رفع جوهر النظرية إلى أفق المثال، ومـا من شيء سوى الشعر يملك هذه القدرة، وهنا يتفوق الشعر على سائر الفنون، وهنا يظهر الحليف الأصلب، والأمتن لكل جهد ثوري على الاطلاق»(٤٤).

إذن يستطيع الشعر أن يظهر وجه الثورة الانساني، الرافض للظلم والعدوان والـلاهث وراء النقاء والعدل، فاللقاء بين الشعر والثورة ضروري، لأن الشعر بلغته المتوهجة وأسلوبه الجاد، يبث الحماس في القلوب أكثر من لغة النثر التي تستعملها النظرية الثورية، فلابد من مرافقـة الشعر لكـل ثورة يشد من أزر رجالها، ويسمع صوتها إلى أكبر عدد ممكن من الناس، فيضمن تعاطف العالم مـع ثورته، وحماس واندفاع أبناء قومه.

وقد تابع الناقد اليوسف تطور الشعر العربي المقاوم، والذي يشكل «بـرهة عـارمة في حـركة الشعر العربي المعاصر والأهم من ذلك أنها أتت إثر نكسة حـزيران المشهـورة، لا لتعبر عن الـظرف العربي الجديد برمته وكفى، بل لتسـد فراغـاً في حركـة التعبير العـربية، قبـل كل شيء، تمـاماً مثلما جاءت الثورة الفلسـطينية لتسـد فراغـاً عربيـاً في إرادة الاستجابـة للتحديـات التي ولدتهـا النكسة نفسهـا. فإثـر هزيمـة الجيوش نهضت المقـاومة لتحتـل آنة الصـدام الدمـوي ضد الغـزو العنجهي والمنتصر بسهولة في حزيران، ولكننا إذا ما دققنا البصر لوجـدنا أن حـركة الشعـر المعاصر نفسهـا، كانت تتراجـع هي الأخرى، منـذ ما قبـل نكسة حـزيران بقليـل، السياب وافتـه المنية، وأدونيس اكتهـل بعد «كتـاب التحولات» ١٩٦٢، وصمت الحـاوي، ولم تستطع قصيـدة النـثر أن تقفـز إلى الـطليعة، وكثـير من شعراء المعـاصرة لم يملكوا أن يـرسخوا أقـدامهم في الحلبة، فقـد ظلوا شعراء ثانويين حتى اليوم. وبذلك أصبح الطريق ممهداً لظهور أي صوت أصيـل التعبير، ولقـد صاقب أن ظهر شعراء المقاومة بصوتهم المتفرد حقاً، بل الأهم من ذلك أنهم ظهروا يحملون نغمـة حزن رقيقـة توائم جو النكبة المكلوم»(٤٥).

فالأدب المقاوم قـد نشأ في وقت بـزغت فيه الثـورة الفلسطينيـة، وقد جـاء في زمن خلت فيه ساحة الشعر العربي الحديث تقريباً بوفاة بعض أعلامهـا أو تراجـع بعضهم، كما أن قصيـدة النثر لم

تستطع استقطاب جمهور القراء، فجاء شعر المقاومة يحمل أصالة في التعبير، ترن فيه معاناة الانسان العربي في كل مكان، ويزخم بحزن عميق يلائم جو النكسة، ويتناسب مع الـروح العربيـة التي ما زال النغم الحزين يهزها بعمق وقد تم التعبير عنه بلغة شاعرية غنائية، ترتفع بالواقـع وتنأى بـه عن الابتذال والمباشرة.

وهكذا فقد بدأت فترة «الغنائية الفجائعية، مع بدايـة الثورة، وحملت تفـاؤلها ونهوضهـا من القوة الروحية العامة التي دبت في التاريخ الفلسطيني، ولكنها انتهت عند أول مجزرة تعرضت لهـا في مطلع العقد الثامن، ولئن كان توفيق زياد فاتحها فإن محمود درويش قد ختمها حينـما أصدر قصيـدة «سرحان يشرب القهوة في الكـافيتيريـا» إذ مع هـذه القصيدة يـدخل الشعـر المقاوم مـرحلة العمل الشعـري المركب بـالصور الغـائصة في الأعـماق»[٤٦]. والتي تعتمد عـلى الموقف الـذهني الخيالي لا الانفعـالي، وبذلـك انتهى عهد الغنـائية الخـالصة إلى عهـد مختلف تتمازج فيـه «العناصر الغنـائيـة والذهنية، وأخذت الأزمنة في القصيدة الجديدة تتخالط وتندمج بعضهـا ببعض، والصور تتكثـف، والأصـوات تتكاثـر وتتعدد لهـذا كلّه راحت القصيدة المقـاومة ابتـداء من العقد الثـامن تسعى نحو الاستدارة على نفسها، ونحو مثل هذا الجـو المكثف والمدور، لم يعـد ثمة فـرق كبير بـين لغة الشعـر ولغة الحلم، وفي مثل هذه اللغة تمـتزج الصور، تتـواتر، تعمـل وفق مبدأ الاكتـظاظ وتنتج بـالتالي الايمان بأن النصّ الأدبي نص مفتوح لا بمعنى أنه قابل لعدة قراءات فحسب، بل بمعنى أنه متـواشج مع ما سبقه وما سوف يتلوه، حتى لكأنّما الشاعر المقاوم يريد أن يوحي لنا عبر الشكل نفسـه بأننـا في زمن الاختـلاط، زمن امتزاج النقـائض والأضداد»[٤٧]. مثـل هذا الشعـر لن يصـل بسهـولـة إلى القراء، كما وصل الشعر الغنائي، من قبل، وهز وجدأنهم هل هذا التحول في شكل الشعـر المقاوم كان في مصلحته؟ وهل استطاع جيل السبعينات الحفاظ على التـوهج الشعـري الغنائي لـدى جيل الستينات؟

في الحقيقة إن شعراء المقاومة، كما يقول الناقد اليـوسف، في السبعينات يفتقـرون «إلى عمق المكابدة ويجنحون إلى الشكلانية والبراعة الفنية والاتكاء على ثقافتهم أكثر مما يميلون إلى الصدور عن أفئدة مترعة بالشفـافية والارتعـاش الوجـداني، ويشعر قـارىء شعرهم بـأن رموزهم قـد أصبحت مستهلكة، وإن لم تكن كذلك فهي رموز واعية تمام الوعي في معظم الأحيان، وفضلاً عن ذلك فإن لغـة شعراء هـذا الجيل شـديدة التشـابه، إذا استثنينـا اسمـين منهم، وهـذا يعني أنهم أركسـوا في النمطية، ووحدة الأنموذج، حتى ندر منهم من يتفرد بصوته الخاص»[٤٨].

إذن افتقد الشعر المقاوم في السبعينات الحس المأساوي العميق، الرقة والشفـافية، الانفعـال الوجداني الراعش، الرموز الجديدة، التفرد، وأصبح شعراً نمطياً يهتم بالشكل، يرتكز على عوامـل خارجية أكثر من العوامل الداخلية، فسقط الشعر في التقليد، ولم يعد يقـدم لنا جـديداً، وإن قـدم فهو مغرق في الذهنية أو الحلم، ويكاد المرء يجد صعوبة في فهمه، ترى ما سبب هذا التحول؟ أليس

لهذا كله صلة بوضع المقاومة ذاتها؟

ففي فترة صعود المقاومة الفلسطينية، صعد الشعر المقاوم، ومع هبوطها فقد تهاوى، أليس هذا دليلاً آخر على ترابط الكلمة بالفعل الثوري.

وهكذا فقد استطاع النقد الفلسطيني أن يواكب هذا الشعر منذ انطلاقته، فيلفت الأنظار إلى أهميته ويبين ريادته للشعر العربي إثر نكسة حزيران، ويلقي الضوء على أهم موضوعاته وأساليبه، ومواطن اختلافه مع الشعر العربي المعاصر ومواطن لقائه. واستطاع أن يتلمس مراحل صعوده ومراحل هبوطه ويبين أسباب ذلك كله، دون أن تقف حماسته للشعر المقاوم عائقاً أمام الكشف عن مواطن ضعفه.

الالتزام في الفن القصصي:

مع أن فن القصة فن جديد في الأدب العربي، بالقياس إلى الفن الشعري، فقد انتبه النقد الفلسطيني إلى أهمية التزامه مبكراً، فاقترن التعريف بهذا الفن الجديد بضرورة التزامه، و هذا ما وجدناه عند الناقد د. محمد يوسف نجم في كتابه «فن القصة» حين أكد أن الالتزام «ضرورة ملحة وعمل واجب في مجتمع متأخر كمجتمعنا، تتناشه العلل السياسية والاجتماعية والاقتصادية، من كل جانب، إلا أن للفن أصوله وأحكامه، التي يجب أن ينظر إليها بعين التقدير والاعتبار أولاً، ثم أن الالتزام، أوما في معناه لا يخرج عن طبيعة النسيج الفني. ولتكن لنا أسوة صالحة في دستويفسكي وتولستوي وغوركي وهمنغواي ورايت وغيرهم من الكتاب الذين عنوا بتصوير آفات مجتمعهم وأمراضه التي تعرقه عرقاً، دون أن يحيدوا قيد أنملة عن حدود الصنعة الكتابية المتقنة، ودون أن يتردوا في هاوية الوعظ المبتذل، والارشاد الغث، الذي يصيب القارىء المتذوق بالقرف والغثيان، ويحمله على التقزز والاشمئزاز[٤٩]. إن التزام القصة بهموم مجتمعنا المتخلف أمر لا بد منه، ولكن الناقد يؤكد، كما أكد غيره في مجال الشعر، على ضرورة المحافظة على الجانب الفني، مسترشدين، في ذلك التوازن بين الفن والمجتمع، بالروائيين العالميين، حينئذ نضمن شيوع القصة في أدبنا، وعدم نفور القارىء منها. وقد أتى هذا القول في بدايات القصة العربية، والحقيقة أن النقد الفلسطيني تابع تطور القصة مؤيداً ومرشداً لها في مسيرة الالتزام، منذ الخمسينات حتى اليوم، فها هو ذا د. فيصل دراج يوضح للروائي كيفية الوصول إلى رواية جماهيرية ويبين له أن عليه «أن يستند إلى منطلقات نظرية صحيحة، أو إلى سياسة ثقافية صحيحة قادرة على دراسة المعايير الجمالية الشعبية وإعادة صياغتها بشكل جديد، يطرد كل ما هو سلبي وقدري منها وعلى هذا فما هو مطلوب ليس أدباً جماهيرياً، إنما كتابة من أجل الجماهير، أو إن صح القول بشكل جزئي: أدب شعبي»[٥٠].

بدأ النقد بعد مرحلة من تطور القصة لدينا، يحاول أن يزيد من ارتباطها بالجماهير، ولم تعد

تكفي القاص الثقافة العالمية، لا بد له من أن ينطلق من ثقافة شعبه يأخذ منها الجيد، ويعري السيء ويتعلم من الجماهير ويعلمها، وبذلك يستطيع أن يكتب أدباً يصل إلى الشعب ويؤثر فيه بالتالي.

ومما يجدر ذكره أن النقد الفلسطيني (وكذلك العربي)، بعد نكسة حزيران قد ازداد إلحاحاً على ضرورة التزام الأدب، بل نجد شكري عزيز ماضي (الباحث الفلسطيني) يؤلف كتاباً أسماه «انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية» بيّن فيه كيف «شاركت الرواية العربية قبل حزيران بالخديعة عندما لم تتطرق إلى الأسباب التي أدت إلى الهزيمة وكانت قائمة، لذلك كان لا بد لها من أن تفاجأ بالهزيمة، ومن هنا فإن حزيران يبدو وكأنه مهيأ لأن يكون حداً فاصلاً بين مرحلتين، ولكن ذلك لا يمكن أن يتم ما لم يحدث تغيير عميق، لا في طبيعة الرؤية السياسية التي تعالج بها الرواية العربية مشكلات الواقع فحسب، وإنما في تحديد وظيفة الأدب ودوره وعلاقته بالواقع . . .»(٥١).

إذن حمّل الباحث الرواية قبل النكسة مسؤولية التعتيم على الأسباب التي أدت إلى النكسة، وبيّن في كتابه وقع الهزيمة على الرواية العربية، إذ التصقت بالواقع أكثر، فكأن الهزيمة الحزيرانية حد فاصل بين الأدب الملتزم وغير الملتزم على حد زعمه.

إن هم قضيته يملأ كيانه، لذلك بدت حماسة الباحث كبيرة، تجاوز فيها حدود الموضوعية إذ حمّل الرواية عبء الهزيمة، فقد تكون الرواية في رأينا من أقدر الفنون على فضح الواقع لسعة صدرها، ولكنها لن تكون بشكل من الأشكال سبباً من أسباب الهزيمة، لكونها لم تقم بدورها في الكشف عنها، فهي ليست مقالة سياسية، لذلك فقد حملها الباحث فوق طاقتها.

لا شك أن للفن الروائي دوراً في المساهمة في تغيير الواقع نحو الأفضل، ولكن هذا الدور لن يكون مباشراً كما تصور الباحث.

واليوم على حد قول جبرا «بلغنا مرحلة أصبح الشعر فيها أقل فعلاً في المجتمع، بينما تزداد الرواية مضاءً وحدة في تصوير تطلعات المجتمع، فضلاً عن متابعة حركته، فإذا لم يتحقق الفن الروائي على النحو الذي نتمناه يكون الأدباء قد قصروا فعلاً في واجبهم ودعوتهم إلى التغيير»(٥٢).

إذن تكاد الرواية أن تحل محل الشعر اليوم في القدرة على التأثير في المجتمع، فهي تستطيع بمداها الواسع أن تصور آمال الناس في تغيير واقعهم، والكيفية التي يتم فيها ذلك بالاضافة إلى قدرتها على رصد حركة المجتمع وتطوره فتسلط الأضواء على سلبياته وإيجابياته، فتخلق، بصورة غير مباشرة، الرغبة لدى القارىء في ترك السيء والأخذ بالحسن.

والأدب الملتزم على حد قول نزيه أبو نضال «يختار أحد أسلوبين في تعليم الجماهير وإشراكها في نقد سلبيات أوضاعنا الراهنة وفي تحديد الاتجاه الصحيح لها، الأسلوب الأول: عن طريق إيجاد النموذج الإيجابي الذي يحدد الأديب من خلاله أفكاره وتصوراته، والأسلوب الثاني بالتحديد

المباشر للبدائل الإيجابية التي تحل مكان الظواهر السلبية، والفنان يستطيع بمئات الوسائل الفنية تحقيق هذا الغرض هل في هذا دعوة إلى المباشرة، وتحويل الرواية إلى مقالة سياسية أو خطبة جماهيرية؟ لا، نقولها بحسم ووضوح، فالأدب ليس السياسة، وإن تحدث عنها، وقدرة الفنان الحقيقي الملتزم تبرز تماماً حين تقترب أحداثه الروائية من أحداث الواقع القريب والمباشر، فيتمكن من احتضانها فكرياً وسياسياً والتعبير عنها فنياً»(٥٣).

إذن من أجل تعليم الجماهير بوسع الفنان أن يختار الشخصية الإيجابية، التي تعبر عما يريد إيصاله، وقد بدا لنا أبو نضال شغوفاً بالشخصية الإيجابية، مؤمناً بدورها بتعليم الجماهير، حتى إنه في كتابه «أدب السجون»، ركز على الشخصية القوية، التي تستطيع أن تتحمل أنواع العذاب في سبيل مبادئها وإيمانها بمستقبل أفضل، يذكر كل هذا من أجل أن يشحذ همة الشعب ويعلمه الصمود. هنا لا بد أن يتساءل المرء: ألا نستطيع أن نعلم الجماهير إلا بوجود شخصية إيجابية أو ظواهر إيجابية في الرواية؟ ثم ألا يكون الأديب ملتزماً حين يسلط الضوء على الشخصية السلبية والظواهر السلبية في المجتمع فينفّر الناس منها، ويحفزهم إلى كل ما هو إيجابي؟.

في الحقيقة أن الشخصية الإيجابية المتفائلة من المفهومات الخاطئة لدى بعض الواقعيين الاشتراكيين فقد وجدنا في الرواية الملتزمة شخصيات سلبية، كما فعل غسان كنفاني في «رجال في الشمس» وكانت ذات أثر إيجابي على القارىء، إذ نفرته من السلبية، وحفّزته إلى أن يكون إيجابياً فاعلاً، وكذلك على الكاتب أن يتعامل مع شخصياته بموضوعية، لأن أي تعاطف معها، كما يقول د. دراج يحجب عنه رؤية الظواهر في تناقضاتها «ويمنعه عن رؤية القضايا في تمايزاتها، أي أنه لا يمارس النقد إلا قليلاً، فيظل سادراً في حماس غنائي، يرى إشراق الأمور، ولا يرى بعض الظلال التي تطفو في مسار الحياة النضالية حتى تكاد أن تحجب الاشراق والرؤية»(٥٤).

فالتعاطف مع الشخصيات يبعد الكاتب عن الرؤية الواقعية، وينسى أن دوره فضح تناقضات الواقع وتسليط الضوء على الجوانب السلبية والإيجابية، خاصة حين يصور الكاتب الشخصية المناضلة فقد تأخذه الحماسة ويغرق في تصور إيجابياتها وينسى أن لها سلبيات.

الرواية الفلسطينية والالتزام:

ونجد شكري عزيز ماضي، يربط بين هذه الأخطاء التي يقع فيها الروائي وبين ضحالة التجربة السياسية لديه، إذ ضيّع على نفسه «تجربة الكفاح المسلح، أو الانخراط في المنظمات الجماهيرية أو في أبسط الأحوال الارتباط بالجماهير بأي شكل من الأشكال خارج حدود المنصب الاداري المكتبي على العكس مما كان للروائي العربي الفلسطيني الذي كان أكثر معاناة باندماجه بالجماهير وآلامها وأفراحها. هذا بالضبط ما يفسر نجاح الروائيين: «غسان كنفاني» «أميل حبيبي»..»(٥٥). فلا يوجد أدب ملتزم بعيداً عن الممارسة النضالية، أو على الأقل محاولة الاندماج

.بالشعب، ولهذا نجحت الرواية الفلسطينية، على حين فشلت أكثر الروايات العربية التي ما زالت بعيدة عن هموم الناس ومعاناتهم، تغرقها الهموم الخاصة، ولعل لمعاناة الكاتب الفلسطيني وظروف قضيته أثراً في ذلك، في حين لم يستطع الروائي العربي إلى اليوم، باعتقادنا، أن يرى فيها قضيته.

وبذلك استطاع الروائي الفلسطيني أن يجد حلاً لاشكالية العلاقة بين السياسة والأدب بين الممارسة النضالية والممارسة الكتابية لديه، فاغتنت تجربته الأدبية بتجربته النضالية واستطاع أن يدرك قيمة الأدب في تغيير المجتمع، وضرورة مشاركته في ترسيخ دعائم ثورته بتوجيه النقد البناء إليها مثلاً. . ومما أدى إلى نجاح الروائي الفلسطيني كما يقول فاروق وادي أنه جعل هاجسه «كيف يتحول الشعار السياسي الصادق في وجدان المناضل الصادق إلى عمق فني صادق لا يقع أسيراً لرغبات التبشير السياسي والنزعة المضمونية وحدها دون تقدير لخصوصيته الفنية»(٥٦).

وبذلك حاول النقد الفلسطيني الملتزم أن يبين إيجابيات الرواية الفلسطينية، ولم ينس أن يذكر بعض سلبياتها، ويوضح أنها، في بعض الأحيان، لم تفهم الالتزام بمعناه الداخلي كما يقول يوسف اليوسف «لقد نسي النثر الفلسطيني أن يحدد الفرق بيننا وبين عدونا، ونسي أن يبين الرسالة الانسانية التي ينهض الشعب الفلسطيني بأعبائها. . (ثم) إن أدباً لا يعبر عن الشخصية المحلية (كما عبرت الرواية المصرية بصدق ونجاح) لهو أجنبي بالنسبة إلى شعبه، وهو ليس بواقعي بالمعنى السوي للكلمة والأدب المقاوم هو أكثر آداب العالم حاجة إلى التشديد على الشخصية المحلية، هذه الشخصية التي لا يريد العدو شيئاً قبل طمسها، وملاشاتها عن الوجود. . إن شعبنا الفلسطيني لن يخسر قضيته قبل أن يخسر شخصيته، وهذا يعني أن الحفاظ على الخصوصية الفلسطينية، من حيث هي مكان وزمان ونفس، هو أول واجبات الأديب على الاطلاق»(٥٧).

أما د. دراج فيرى أنه «قد تكون الأقلام المآقي مصدر إخفاق الكثير من الكتابات الفلسطينية قد تكون مصدر ارتباك ما يبقى منها. . . ترتبك الكتابة حين تسعى إلى كتابة كل شيء دفعة واحدة حين تلخص واقعاً لا يحتمل التلخيص، أو تغرق المحسوسات اليومية في التجريدات الكبرى. وحين تتوهم أن الكتابة لا تختلف عن الرياضيات، وأنه يمكن اختزال الواقع في سلسلة من الرموز تحتضن السياسة والأدب والايديولوجيا وفلكلور الشعوب. . . هكذا يصل أحياناً، أدب الثورة إلى شكلية سيطة بدون أن يدري»(٥٨). فالناقد يريد من الأدب الفلسطيني أن يبتعد عن البكائية والنواح، وينأى بنفسه عن التفاصيل الصغيرة ويتناول التفاصيل الهامة، أي أن يعرف متى يختصر ومتى يفصّل، ويريد منه ألا يغرق في التجريد والرموز كيلا تتحول الرواية وغيرها من الفنون الكتابية إلى كتابة شكلية لا معنى لها، ولا تؤدي أي دور ثوري. إذن لم يكتف النقد الفلسطيني بتسليط الضوء على النواحي الايجابية في الرواية الفلسطينية الملتزمة، وإنما بيّن نقاط ضعفها انطلاقاً من إحساسه بالمسؤولية تجاهها، ورغبته في تطورها نحو الأفضل، لتكون عملاً إبداعياً يبرز خصوصية الانسان الفلسطيني، فتستطيع أن تؤثر فيه، وتساهم في شحذ همته وتشذيب مسيرته

النضالية من جهة وتتمكن من الوصول إلى العالمية من جهة أخرى.

كما لا يستطيع أحد أن يصف النقد الفلسطيني بالاقليمية، لأنه لم يعتن بالرواية الفلسطينية فحسب بل نجده يهتم بالرواية العربية، مثل (د. حسام الخطيب، صالح أبو اصبع، شكري عزيز ماضي، د. محمود موعد) وقد كان د. حسام الخطيب أكثر النقاد الفلسطينيين اهتماماً بفن القصة، في سورية خاصة، ففي كتابه «سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية»، أظهر إفلاس الأدب الوجودي وأدب الضياع وعجزه عن خدمة قضايا الأمة الاجتماعية والقومية، لأن «البيئة العربية السورية في الستينات ليست على درجة من التعقيد أو التخبط أو التأزم، بحيث تخلق مناخاً مناسباً لتجربة الضياع. إن الشيء الذي يلفت النظر في تجربة أبناء جيلنا الجديد أنهم يشكون من ضغط الآلة في مجتمع لم يتوصل إلى الحد الأدنى من استخدام الآلة، ويحتجون على المعامل والمصانع في مجتمع يشكو من نقص أساسي في الصناعة ويصرخون ضد النظام في مجتمع أخفق حتى اليوم في تثبيت دعائم نظام عام ومعايير مشتركة في المجتمع»[٥٩]. وهكذا فالأدب الذي يناسب مجتمعاً رأسمالياً، لا يمكن أن يناسب مجتمعاً في بداية تطوره، فغير مقبول أن يكون الأدب رفاهاً في مجتمعنا، أو سلعة استهلاكية تستورد من الغرب، فحاجتنا ماسة إلى أدب يواجه الواقع ويحاول تغييره، ويساند الانسان في نضاله من أجل التقدم والحرية، لا إلى أدب يهرب من الواقع ليغرق في الاحلام والكوابيس، ولذلك رفض د. الخطيب أن يتحدث الكاتب عن الثورة بشكل فلسفي سديمي، لأنه يعطي دليلاً على عدم احتكاكه بالمشكلة الواقعية العملية للثورة «فنحن إزاء واقع متخلف اجتماعياً وفكرياً، ونريد أن نصنع الثورة التي تحررنا سياسياً واقتصادياً وفكرياً»[٦٠]. والأدب بالطبع وسيلة من تلك الوسائل التي تساعدنا على تحقيق ذلك كله.

الالتزام في القصة القصيرة:

كما أننا نجد الناقد د. الخطيب في كتابه «القصة القصيرة في سورية» قد اهتم بعلاقة ا لقصة القصيرة بالوعي النظري للقضية القومية وبالهموم القومية مثل قضية فلسطين والوحدة العربية، والتحرر من الاستعمار ومصير الوطن العربي، واستطاع أن يقيم تجربة القصة الملتزمة في الخمسينات تقييماً موضوعياً، بعيداً عن أية حماسة أو انفعال، فحدد الظواهر السلبية في القصة وبين أن ما من قصة قد سلمت «من الشعور بفجاجة فهم الواقع، أو تسطح التجربة أو المبالغة في الحماسة أو الافراط في المشاعر الرقيقة... ولكن النقد الأساسي هو إخفاق القصص في الخروج إلى أفق أوسع من المعطيات العامة للمرحلة، ويمكن القول إنه ندر أن استطاع كاتب من كتاب المرحلة أن يقدم في القصة القصيرة على الأقل - نظرة تختلف ولو جزئياً عن النظرة العامة السائدة حول موضوع قومي جليل مثل النكبة الفلسطينية أو الوحدة العربية أو المعاناة الاجتماعية...»[٦١].

إن ما يريده من كاتب القصة أن يفهم الواقع بعمق، فيحتك به، ويعيش معاناته، لتكون له

تجاربه الخاصة بـه، ولكن أهم ما يـريده من الكـاتب أن يكون ذا رؤيـة فكريـة خاصـة متبلورة في المشكلات التي تتعرض لها أمته، بحيث لا يكون بوقاً يردد أقوال الآخرين، لأنـه لن يؤثر في القـراء إلا إذا أسمعهم صوتاً خاصاً به في الفكر والفن على السواء.

وقد تابع د. الخطيب الموضوع القومي، نظراً لأهميته الخاصة في حياتنـا، في قصة الستينـات بعد أن رأى فيها «بوادر الانكفاء عن التجربة المجموعية إلى التجربة الفـردية، وبعـد عام ١٩٦٧، وربما بتأثير صدمة الهزيمة، أخذت هذه البوادر تتكاثر، وتسفر عن وجهها بقوة، وظهرت دلائل على بدء تبلور اتجاه معاكس لتجربة الخمسينات (أو نقيض له في الديالكتيك) يتمثل في تراجع المعالجات القومية في القصة القصيرة لصالح التجربة الفـردية الأقـرب إلى الانطواء والتجـريد والأقـل اتصالاً بوقائع الوعاء السياسي والاجتماعي، مما ترك طوابعه واضحة في السبعينات»[٦٢]، حيث افتقدت في القصة السورية المعالجة القومية افتقاداً واضحاً.

إن انشغال الناقد بمتابعة الموضوع القومي في القصة لدليل على أن هم قضيته يملأ كيانه، وأنه لا يرى حلاً لها إلا في إطار قومي، وفي تجنيد كـل الامكانيـات، ومن بينها الأدب، لهـذا نجده يبـين سبب الانكفاء على الذات في القصة، إضافة للعامل السياسي (الأنظمة العربية، وهزيمة حزيران) ـ هو المؤثرات الأجنبية التي تركز على التجربة الداخلية والضياع الفردي الـذي شاع في أدب الحـداثة وقد رأينا الناقد قبل قليل، يبين أن هذا الأدب لا يناسب مجتمعاً كمجتمعنا في بدايـة تطوره، ولهـذا سلط الضـوء على أدب النضـال الفلسطيني الـذي وقف في وجه هـذا التيار الـذاتي، والـذي أعلن بصوت قوي في منتصف الستينات «أن الموضوع القومي ما زال موجـوداً وقادراً عـلى الالهام والبعث والتحريك والتأثير. . .»[٦٣]

. وهذا لا يعني أن الناقد يرفض الهم الـذاتي في العمل القصصي، وينـادي أن يكون العمـل صورة الهم الجماعي فقط بل على النقيض من ذلك يريد للقصة «أن تتجه باتجاه (التركيب أي باتجـاه تحقيق التفاعل الأصيـل بين الهم الفـردي والوجـداني والذاتي من جهـة وبين الهم الاجتماعي والوجـدان القومي من جهة أخرى، بحيث يأتي الالتزام نتيجة طبيعية للمعاناة الخاصـة والعامـة، وتعبيراً حـراً عن الصوت الخاص والصوت العام في وقت واحد»[٦٤].

إذن ما يريده هو التـوازن بين الهم الخـاص والهم الجماعي، فـالالتزام لا يعني أبـداً أن ينسى الكاتب ذاته في سبيل المجموع، وينبه إلى ناحية هامة، نبّه إليها من قبل جبرا، وهي ألا يؤخذ الناقد بمحتوى النص الوطني والاجتمـاعي ، فيسلط الضوء عـلى محتواه، لأن «مثـل هذا المحتـوى يشفع للنص ويجعله ذا تأثير في نفوسنا، لا لروعته الفنية، بل لمجرد أن موضوعه من النوع الذي يستهـوي أفئدتنا وأحياناً نأخذ بفكـرة طريفـة أو نغمة عـاطفية جـائشة تشغلنـا عن التذوق الفني ذي القيمـة الثابتة، أي أننا قد نعجب بالنص إعجاباً مؤقتاً ونعود إليه بعـد زمن فنراه بـاهتاً ضعيف الأثـر»[٦٥] لأننا لم نعجب بما هو أصيل وثابت على مر الزمن، وهذا ما قد يقع به النقد الملتزم خاصة حين يتناول

بالنقد أدب المقاومة، فيهلل لمضمونه الثوري، وينسى أن يحاسب الفنان على تسجيليته ومباشرته فيسقط النقد كما سقط العمل الفني في التأريخ المحض، فلا يُقدِّم أدب أو نقد ذو قيمة، وهذا بالضبط ما حذر منه د. احسان عباس، فطالب النقاد بإعادة النظر بمفهوم الالتزام وفي المفهومات الخاطئة للواقعية الاشتراكية، التي ظهرت عند التطبيق، كالقول بأن العمل الأدبي لا بد له من أن يدور حول شخصية إيجابية مركزية، وأن التفاؤل التاريخي جزء أساسي فيها، وأن التشاؤم غريب عنها واعتقد آخرون بوجوب احتواء العمل الفني على كل عناصر الواقعية الاشتراكية، وبعد الحرب مال كثيرون إلى تزيين الواقعية لعدم الرغبة في نقد الأخطاء والنقائص وربما نحا الكاتب إلى إغفال النواحي الذاتية تفضيلاً للجماعة على الفرد[٦٦].

والحقيقة أن د. فيصل دراج أكثر النقاد اهتماماً بهذه الناحية، فهو يرى أن مفهوم الواقعية الاشتراكية، مفهوم سياسي أيديولوجي عن العالم لا مدرسة أدبية، لذلك فإن أدب الثورة لا يمكن أن يتم دون كسر جميع الأقانيم والنواميس المحنطة بما في ذلك المعنى السائد للواقعية الاشتراكية. [٦٧]والتي تحكم على العمل الأدبي من خلال موقفه السياسي الايديولوجي، وتنسى تقييمه جمالياً ولذلك كانت تمارس استبدادية المضامين «وتغييب الواقع المعاش في أقمطة التضليل والشعارات أي كانت تكرس الوحدانية، وحدانية الفكر ووحدانية القراءة. . . وحدانية الكتابة إلى وحدانية الامتثال التي تستكين إلى أحكام ثابتة غير قابلة للتغيير، والثبات نفي للتغيير ودعوة إلى تأبيد الأمور. . »[٦٨] فهي ترصد واقعاً واحداً، ويملأ فكر واحد ذهن الكاتب، فيفرض على القارىء نوعاً واحداً من الأدب. إن ما يريده الناقد هو ألا يخضع الأدب لمثل هذا الثبات، فذلك يؤدي إلى ركود الأدب ودورانه في إطار واحد شكلاً ومضموناً، ولهذا نجده يرفض المفاهيم المغلوطة للالتزام، ويرى أن التزام الأديب ينبع من ذاته، والدعوات الالتزامية لا تنتج أدباً، لأنها تدعو إلى قيادة النص من خارجه مما يؤدي إلى تحطيمه إلى بنيانين بدلاً من أن يكون بنياناً واحداً: بنيان يعبر عن الأديب وبنيان يخضع للقيادة الخارجية، لذلك يجب أن يصدر التزام الأديب كاختيار حر تلقائي، والا صار الالتزام موقفاً أخلاقياً خارجياً لا فنياً، كما أن خلق مدرسة أدبية ملتزمة ليس مناطاً بالأديب، بل بالحركة السياسية التي عليها أن تناضل لخلق شروط مادية تسمح بولادة أدب ملتزم دون قرار خارجي يصدر إليه، لأنه يعكس في أدبه ممارسته الذاتية، وبما أن هذه الممارسة لها تميزها فإن التزامه له تميزه أيضاً.

إن الالتزام السياسي للأديب هو الالتزام الأدبي للأديب، فهو يتقدم إلى العالم بصفته أديباً لا بصفته مناضلاً سياسيا[٦٩].

فالناقد إذن ليس ضد الواقعية الاشتراكية، أو ضد الالتزام، إنه ضد المفهومات الخاطئة التي شابت العمل الأدبي، والتي تبعد الأديب عن أدبه، لتغرقه بالأعمال السياسية فلا يقدم أدبا ذا قوة أدبية مؤثرة تسهم في تغيير الانسان، وإنما يقدم أدباً مباشراً تحريضياً سريع الزوال. فالأدب ليس

مجرد انعكاس لموقف سياسي راهن أو واقع مباشر وإلا كيف تكـون ديمومـة الأدب، فيتجاوز حـدود الزمان والمكان؟ إنه يرى في الالتزام بحثاً مستمراً عن المضمـون الجديـد والشكل الجـديد، أي أنـه بحث عن الجمال وعن المعرفة في آن واحد. وأن يستطيع الأديب الملتزم الوصول بالثورة إلى جمهـوره عملية ثورية أيضاً «فإذا كانت الثورة هدماً للبنى المسيطرة، فـإن على الأدب الملتزم بـالثورة أن يهـدم الأشكال والمضامين المسيطرة، أي يصبح ممارسة ثورية وشكلاً جديداً لمضمـون جديـد، وإلا سقط المضمون، فأدب الثورة هو ثـورة في الأدب. . . فالعمليـة الفنية عمليـة في حركـة، توتـر مستمر في بحث لاهث عن وحدة انسجامية للشكل والمضمون، ويمكن أن نقول في النهـاية أن الأديب يحـاول الوصول إلى الجمهور عن طريق الشكل المتجدد، لا المضمون المبسط يرسم العالم بأشكـال متجددة تجدد نموه الفني عبر «محاولات» و«تجارب» و«استعارات» من ثقافة شعبه وثقافات الشعوب»[٧٠].

إن إعادة النظر في مفهوم الالتزام لا يعني الغاءه على الاطلاق، بل يعني الارتقاء به فنياً، لهذا جرى التأكيد على جمالية العمل الأدبي، وضرورة الوحـدة الانسجاميـة فيه بـين الشكل والمضمـون ليس عند دراج فقط، وإنما عند معظم النقاد الفلسطينيين، حتى عند أكـثرهم حماسـة له (نـزيه أبـو نضال) فالفن الملتزم العظيم لديه هو «الذي يستطيع أن يجدل عـلاقة متكـاملة بين أن يكـون العمل الابداعي فناً من جهة، وأن يكون له دور ووظيفة إنسانية ونضالية من جهة ثانية»[٧١].

ثانياً: قضية الحداثة:

الحـداثة (Modernity) كـما يقول د. حسـام الخطيب، تستعمـل بمعنـاهـا العـريض (الجـدة والابتداء) وأما الكلمة الاصطلاحيـة التي تمت إليها بصلة اشتقـاقية ودلاليـة قويـة جداً فهي كلمـة الحداثية Modernisme[١].

رأينـا سابقـاً تحمس النقاد الفلسـطينيين لكـل ما هـو حديث في مجـال الأدب، وكيف أنهم لم يكتفـوا بالحـماسة بـل ساهمـوا مساهمـة كبيرة في تـوطيد أركـانه، فعـرّفوا بـالفنون الأدبيـة الحديثـة والاتجاهات الأدبية الحديثة، وهذا كله ركن أساسي من أركان الحداثة، هنـا سنبحث كيفية فهمهم للحداثة؟ ما هي أسسها؟ ما هو موقفهم من الشعر الحديث؟ . . .

لقد بدأ الانتباه إلى فكرة الحداثة في الثلاثينات، على حد قول جبرا ابراهيم جبرا «كـما وردت في كتابات بعض الكتـاب المصريين، كسـلامة مـوسى، الذي كـان يتحدث في معـركة التجـديد، والزيات بكل كلاسيكية تحدث أيضاً عن معركة التجديد، ولكن التجديد عند هؤلاء لم يحمل فكرة الحداثة التي حملها جيلنا في الاربعينات والخمسينات والستينات، لكي نصبح بالفعل، لا مجرد جزء من حضـارة القرن العشرين، وإنمـا مساهمـين فاعلين في هـذه الحضـارة، وهنـا يـأتي المعنى الحقيقي للحداثة في نظري: الحداثة هي أن تجد الطريق لكيما تكون مساهماً فاعلاً في حضارة هذا القرن لذلك أنت مطالب بالتمرد ومطالب أن يكون في تمردك ما يستمد بعض حيويته من جذورك، وتضيف إليه من

أصالتكم المتجهة نحو زمانك، فتصبح جزءاً فاعلاً في عصرك، جزءاً غير منقطع عن ماضيك، ولكنه لا يكرر ماضيك. . . »[٢].

لا تعني الحداثة إذن التغيير الشكلي في الأدب، فهي قبل كل شيء تغيير في الفكر، عندئذ ينتفي التقليد عن أدبنا، والناقد لا يريد أن يستمد أدبنا العربي من الحضارة الغربية فقط، وإنما يريد أن يكون صوتاً متميزاً يؤثر في الحضارة الانسانية، والحداثة أن يستطيع الأديب نفي السلبية، عن فكره وفنه ليقدم مساهمة فاعلة في الحضارة، لذلك يطالبه بأن يثور ويرفض كل ما يعيق الابداع، وهو يطالبه في الوقت نفسه، بألاَّ ينقطع عن ماضيه، ويبقى على صلة بجذوره، لكي يمتلك خصوصية تجعله مؤثراً في عصره، وأصالة تمنحه فرادة وتميزاً، وهذا لن يتم إلا إذا اتصل بالأدب الغربي واتجاهاته، فتأثر به، وأخذ منه ما يناسبه، وهذا ما يمنحه المعاصرة. هذا الفهم العميق للحداثة لا نجده عند كامل السوافيري، بل نجد فهماً بسيطاً لها فقد «خلقت الكارثة أدباً جديداً أطلقنا عليه أدب النكبة أو المأساة، لأنه اتخذها موضوعاً له، تناول أحداثها وسجل وقائعها، وقص أحوالها. . . »[٣].

الحداثة تعني لديه موضوعاً جديداً دخل الأدب، هو أدب النكبة، فجعل الأدب جديداً، وهذا مفهوم ضيق للحداثة، وقد تطور هذا المفهوم عند د. اسحق موسى الحسيني، فصار يعني ما أخذه الأدب العربي المعاصر من الآداب العالمية، «فقد عرفنا أجناساً جديدة كالمقال الأدبي والأقصوصة والمسرحية، والسيرة الأدبية، والنقد الأدبي المنهجي، وتطور مفهوم الأدب وتعدى الشعر والمقامة إلى كل أثر فكري ذي مسحة أدبية، وتحرر من الخطابة والجلبة، واكتسب الاتزان ودقة التحليل وحسن العرض، ووحدة القصيدة، والتغلغل إلى أعماق المجتمع، ووصف شخصياته المختلفة. . . وأدرك المعاصرون، أن الأدب كالفن والموسيقى، وسائر الفنون الجليلة عالمي، وأن التأثر بالآداب العالمية لا ينفي الأصالة بل يشحذها[٤].

الحداثة هي استفادة الأدب العربي من الأدب الغربي: فعرف أجناساً أدبية جديدة، وبرز الاهتمام بالجانب الفكري للأدب، والجانب الاجتماعي والنفسي، وترك المبالغة في الاهتمام بالشكل، وأدرك الأدباء العرب أهمية الأدب كلغة عالمية تحتل مكاناً هاماً إلى جانب الفنون الأخرى، لذلك لا يمكن أن يصبح له هذا الدور إلا إذا اطلع على الآداب العالمية واستفاد منها دون أن يلغي ذلك علاقته بجذوره وأصالته، بل على النقيض يساهم في بلورتها وزيادة فاعليتها.

وهكذا فقد أصبح الأدب العربي اليوم، كما يقول د. الخطيب «مفتوح النوافذ أمام مختلف التيارات والمؤثرات، ويمكن اعتباره في صدارة الآداب المعاصرة الأكثر استعداداً للتفاعل مع موجة الحداثة ومع كل جديد في الأدب. ويمكن النظر إلى تاريخ الأدب العربي، بغض النظر عن التفصيلات والاستثناءات، وبقدر ما تسمح به الأحكام الأدبية من تعميم، على أنه سلسلة من الموجات المتعاقبة من التأثر»[٥]. ولهذا السبب نجد الخطيب يعنى بتعريف القارىء العربي على

العناصر التي تكوّن الحداثة الغربية: الصدق، والرفض، والتركيز على العالم الداخلي، وإشكالية المصير الانساني، معاناة الانسلاخ والغربة النسبية والتحرر من القواعد.

وهو لم يكتف بالتعريف بها فقط، وإنما لجأ إلى التحذير من الأخذ بها بقضها وقضيضها، لأنها تطرح أفكاراً تناسب مجتمعاً متطوراً، لا مجتمعاً متخلفاً، كما رأينا سابقاً أثناء الحديث عن الأدب الوجودي وأكد أن «ما يصوره» الأدباء الحديثون لا يقع ضمن نطاق المشكلة الاجتماعية، كالمساواة والتقدم والرفاه المادي والاجتماعي، ولا ضمن النوازع النفسية، كتحقيق العظمة، أو الحقد، أو الحب»[٦].

فمن البديهي أن الأدب الذي يعالج هموم مجتمع متقدم لا يعاني التخلف، غير أدب يحيط به التخلف من كل جانب، الأمية أولى مظاهره، تكاد تغطي معظم أرجاء الوطن العربي، فالأخذ بهذه التيارات كما هي، يؤدي إلى انتفاء الصدق في الأدب، الذي هو من المتطلبات الرئيسية للحداثة، إذ لا يمكن أن يكون هناك صدق حين يعالج الأدب مشكلة لا تمت إلى مجتمعه بصلة، كمشكلة الضياع والرفض للتقنية الحديثة مثلاً. ولكن ماحصل على حد قول د. الخطيب في تجربة الحداثة «خلال تصاعد المؤثرات في الستينات، أن التوازن قد اختل ليس بسبب ضخامة المؤثرات الوافدة فحسب، بل بسبب إقدام عدد من الأدباء الناشئين على استيراد المشكلات، بالإضافة إلى التأثر بالتقنيات وأساليب المعالجة وقد حاول عدد كبير من الأدباء الشباب أن يوحدوا بين مشكلتهم ومشكلة الجيل الجديد في أوروبا والعالم وأخذوا يتحدثون عن «فقدان العلاقة الأساسية» مع الحياة، وأعلنوا ثورتهم على كل شيء، ورفضهم للأسرة وللمجتمع وللمؤسسة، ولم يظهروا إيماناً بأي شيء ظاهر، أو استهدافاً لأفق معين، وبدا أن الشيء الوحيد الذي يعنيهم، هو إيجاد صيغة للمصالحة الداخلية مع أنفسهم. وقد احتذوا حذو أدباء التفتت والضياع في الغرب . . . وعلى الرغم من صدق النبرة في كثير مما كتب ونظم، بدت التجربة في كثير من الأعمال الأدبية، مفتقرة إلى الأصالة والحرارة، وبادية الافتعال، ومظللة بتأثيرات صارخة في أكثر الأحيان، غير مباشرة في بعض الأحيان لأدباء مثل فرانز كافكا، ت، س، اليوت، د، ه، لورنس ألبير كامي، وجان بول سارتر. . . »[٧]

يحذر الناقد من الهوس والمبالغة في الأخذ من هذه التيارات، لأن معنى هذا أن يهرب الأديب من مسؤوليته تجاه مجتمعه، فلا يعبر عن آماله ومعاناته، ولا يساهم بالتالي في تطوره، وهو لن يقدم أدبا أصيلاً يعبر عن خصوصية بيئته، وكل ما يقدمه عندئذ لن يكون سوى تقليد لأعمال غربية لن تفلح أبداً في هز الوجدان العربي

وهذا القول لا يعني على الإطلاق رفض المؤثرات الأجنبية، إن ما يريده د. الخطيب «هو ذلك الخط المتزن المنطلق من معرفة بالجذور الثقافية العربية، واحترام للتيار الذوقي الموروث، والتصاق بالواقع العربي، وقضاياه، والاستعداد من جهة أخرى للتفاعل مع الأفكار المعاصرة

المفيـدة أينما كـانت في العالم والاستفـادة بوجـه خاص من التجـارب الفنية العـالمية في مجـال الشكل والتقنية. (٨)

ما يريده هو الجمع بين الأصالة والمعاصرة، وهذا بالضبط ما رأيناه قبل قليـل عند د. اسحق موسى الحسيني والناقد جبرا ابراهيم جبرا.

إن هذا الموقف المتزن من الحداثة يعني ارتباط النقد الفلسطيني بقضايا الواقع، وانتـماء أصيلاً للماضي ومـوروثاتـه، إلى جانب الانتـماء للعصر الحديث، عن طـريق الاستفـادة من كـل تجاربـه ومعطياته وهذا لا يعني على الإطلاق مسخاً للشخصية، وإنما إغناءها لتصبح أكثر قدرة عـلى العطاء والإبـداع والحقيقة أن النقـاد الفلسطينيـين كـانـوا رواد الحـداثـة منـذ وقت مبكـر، ولعـل للنكبـة الفلسـطينية ومـا صاحبهـا من خيبة ومعـانـاة أثـراً في حماستهم للحـداثـة، حتى أصبحت شغلهم الشاغل، لأنهم أدركـوا أن الحداثـة كفيلة بتجديـد المجتمع العـربي، ليصبح أكـثر قوة في مـواجهة التحديات الجديدة التي خلفتها النكبة، وبذلك يعني التجديد لديهم تغيير المجتمـع نحو الأفضـل، والتغيير كما يقول جبرا «يجب أن يكون من داخل الأمة نفسها، بحيث يكون التجديد تجديـد النفس بكاملها بتفاعلاتها الداخلية والخارجية، بمعناها الفردي ومعناها القومي.»(٩)

التغيير لا يكون في التعبير فقط، وإنما في المنحى الحضـاري الذي لا بـد منه بعـد النكبة عـلى وجه الخصوص. فسعى النقاد إلى بث فكرة الحـداثة في نفـوس الجيل الجـديد، عن طـريق التعليم الجامعي وعن طريق الصحافة المحاضرات في الأندية والمراكز الثقافية، وعن طريق تأليف الكتب، وبينـوا أن طريق التجـديد غـير ممهد، وأن عـلى الجيل، كـما يقول جـبرا «أن يسعى نحو الحقـائق، مسلحاً بخبرتـه ومعانـاته الـذاتية، ويهتـدي إلى مواطن الجـمال في الحياة بعـد بحث، وشك، وقلق ومخاطرة وعليهأن يدرك أيضاً أنالجمال ليس هو الذي يطالعه كل يوم في مجلة مصورة وقصيدة رائعة، فمثل هذا الجـمال، لم يوجـد إلا لمتعة الـذهن الخامـل، ولا يقتضي البحث عن الصلة بين التجـربة الذهنية العميقة، وبين الحياة.»(١٠)

فهناك كثير من الغث الذي يأتينا باسم الحداثة، لا يجب أن يخلب لبناً، وأن يزيـغ أبصارنـا، علينا أن نبحث عما يلائمنا، وأن نشك بالحقائق الجديدة الوافـدة، فلا نتقبلهـا إلا بعد وضعهـا على محك الخبرة والمعاناة الذاتية، واختيار ما يتأقلم منها مع بيئتنا، وعلينـا أن ندرك أن الجـمال لا يأتي من التوافه البعيدة عن العمق وعن تجارب الحياة، مهما كـانت حديثـة، أو من القوالب الجـامدة، والتي سماها جبرا «الكليشة» سواء في الفكر أو في اللفظ، والتي تعني مـواتاً فكـرياً وأدبيـاً في آن واحد كـما يذكرنا ببديهية ينسى بعضنا أنها بديهية أحياناً، وهي أن «جديد الأمس قـديم اليوم، وجـديد اليـوم قديم الغد، ولئن يحتدم الجدل أحياناً، صخب النقـاش فإن الأمـر لا يدعـو إلى القلق مادام الأدب حياً، ولا بد له من الأخذ والرد بين «القديم» و«الجديد» والذي يستبـين جلياً فيـما بعد هـو أن صفة الديمومة في الأدب، في واقع الأمر، قد تتخطى صفة القديم والجدة: هناك ما يحمل في جوهره قيمة

البقاء، وهناك ما لا يحملها، والجديد إنما هو محاولة الاستزادة من هذه القيمة بما يهيىء من عدة مبتكرات تكون عوناً للمبدع على إتيان قضايا الإنسان الداخلية والخارجية برحابة أشمل وعمق أشد. . . . . »[11]

فالصراع بين القديم والجديد أمر طبيعي، ولكن مايهمنا أن الأدب الجيد، سواء في ذلك القديم أم الجديد هو الذي سيثبت وجوده ويتخطى صفة القديم أو الجديد، ليبقى مؤثراً دائماً بما يحمله من قيم إنسانية خالدة، كما أن الاستعانة بالأساليب الحديثة والأصيلة معاً تضمن بقاء هذه القيم في الأدب الحديث، وتأثيرها عبر الأجيال أيضاً، فيسهم الفنان في دفع مجتمعه إلى الأمام ليقوم عندئذ بواجبه تجاه المجتمع المتخلف الذي «يجب أن يتخطاه هو أولاً قبل أن يستطيع الآخرون أن يتخطوه، وإن هذا التخطي لا يكون بالترقيع والترميم، وإنما بالتغيير الجذري، بالرفض الحاسم، باستنباع الخلق من عضلات ودم الفنان، وليس فقط من صفحات الكتب، ولكي يحقق الفنان هذا كله كان عليه أن يدرك لا محنته فحسب، ولا محنة الأمة كلها فحسب، ولا محنة الإنسان عموماً فحسب، وإنما عليه أن يدرك أيضاً ضرورة البحث عن الوسائل التي تستطيع بمضائها أن تصور هذه المحنة: أي أن عليه أن يفرق بين أزمة الإنسان وأزمة الأسلوب، بين محنة الأمة ومحنة الفكر، ومن هنا جاء التصميم على أن الشعر مثلاً (وهو أهم وسائل التعبير عن الرؤيا عند العرب، سيبقى قاصراً عن أية رؤية جديدة إذا لم يتجدد من أساسه فكان لابد من إعادة النظر (بعد ألف سنة من التلقي والقبول) في التفعيلة، في البحر، في العروض، وإذا اقتضى الأمر، فليرفضها الشاعر كلها، لكي يتحرر من إسار البيت إلى أمداء الفقرات الدافقة بعضها في بعض، في صور يتلقاها من عبقرية دمه المتمردة، ولا تنساب إليه من مجرد الذاكرة الشعرية التي أرهقت الإبداع لسبعمئة سنة طويلة بحشو كثير وترداد عاجز وزخارف بلاغية كانت تحول بين الشاعر وبين تجربته الحقيقية. »[12]

إذن الفنان هو أول المؤهلين لقيادة عملية التغيير في المجتمع، ذلك حين يمتزج الإبداع لديه بالممارسة اليومية، فلا ينطلق من منطلقات نظرية بحتة، بل يستطيع أن يجمع إلى معاناته الذاتية والعامة معاناته الفنية، فيبحث عن حل فكري لأزمة الإنسان والمجتمع، لا يتجسد إلا عبر مكابدة فنية فريدة من نوعها، تحتاج ولا شك إلى وسائل جديدة، وبما أن معاناة الشاعر اليوم تختلف كل الاختلاف عن معاناته بالأمس، كان لا بد له من وسائل جديدة في التعبير، وإلا بقي عاجزاً عن التعبير عن ذاته وعن مجتمعه برؤية جديدة تناسب واقعه الجديد، على الشاعر أن يرفض كل قيد يمنع دفق التعبير لديه، ويجعله مجرد صوت يردد شعره عبر أساليب قديمة، قد تكون غارقة بالحشو والزخارف التي لا تناسب بأي حال التجربة الحديثة للشاعر، والتجربة الجديدة لا بد لها من أسلوب جديد «وقد اقتضى ذلك لا تنظيراً كثيراً فحسب، بل جرأة كبيرة، لأن الأساليب القديمة لا تتراجع بسهولة، ولأن هناك دائماً وهماً بأن الأسلوب الذي بين يديك وهبه التراث قدسيته، فهو

واف بحاجتك، وفي حين أن المتمردين يعرفون أن هذا الأسلوب إنما يمثل من التراث مرحلة ضموره، وأنه بالتالي قيد عليهم وعلى تجربتهم.»[١٣]

إن الثورة الشعرية الحديثة ليست ثورة على التراث، وإنما هي رفض للجوانب المظلمة فيه، تلك الجوانب المتحجرة التي تقيد رؤية الشاعر بزخارفها اللاهية البعيدة عن الحياة، وهي ثورة تحتاج إلى جرأة كبيرة من الشعراء المحدثين، لأنها ترفض طرقاً تقليدية اكتسبت قدسية القديم، فشُرعت سهام المحافظين دونها، تنال منهم وتصمهم بالمروق والكفر، كان المجددون قلة غريبة لم يعترف بهم أحد في البداية ومع ذلك استمروا في رفضهم لكل جمال سطحي، على حد قول جبرا باعتباره أحد المجددين في الشعر والنثر، ولم يجدوا متعتهم إلا في توتر التجربة وزخم الحس، والعنف والمأساة، ولم يطلبوا «الجمال من الفن، بل الشدة والكثافة والقوة، ولم يعد اللفظ الرقيق هدفاً للخلق بل اللفظ المشحون المضطرب برمزه، رفضوا أن يكونوا ملاحين تائهين كالشاعر علي محمود طه، بل صاروا بحاراً ومتاهات وجبالاً وأبطالاً خياليين، يعبرون عالماً من الكوابيس وبات الشعر لديهم حركة مفاجأة، وتقويض قلاع الوهم فوق الرؤوس، وكان لا بد من أجل أن يتحقق ذلك من الانتظار، والمحاولة، ومجابهة الصم والعمي ومجمدي الخيال بضعاً من السنين، قبل أن تبين سمات الأسلوب الجديد، في الشعر العربي، وليس من قبيل المصادفات أن يتبلور هذا الأسلوب مع وقوع المأساة في فلسطين، فكما فتحت النكبة أعينَ العرب كلهم على أشياء كثيرة، فإنها هيأت كذلك في قلوب الشباب، أرضاً لإخلاص جديد في القول والتصميم على الكلام المباشر الخضل بالتجربة الحارة المعقدة.»[١٤]

وهكذا فقد رفض الشعراء المجددون أن يعيشوا بدون هدف، أو أن يعيشوا في عالم محدد، وتحولوا إلى عوالم شاسعة كانت بعيدة عنهم، وصاروا أبطالاً يصنعون بأيديهم ما يحلمون به، وتحول الشعر إلى حركة فيها القوة التي تدك أوهاماً قديمة جامدة، وتواجه كل التقليديين، الذين يكتفون بأن يكونوا صدى لأقوال القدماء، ويعود السبب في هذه القفزة الشعرية إلى حدوث النكبة التي هزت الانسان العربي، وفتحت عينه على البؤس والتخلف الذي يعيش به عالمه العربي، فكان لا بد من مواجهة هذا الواقع البائس ومحاولة تغييره بكل الأسلحة ومن بينها الشعر، ولذلك كان على الشاعر الحديث أن يملك من الأصالة والتمييز والفكر ما يمكنه من التمرد على أسباب هزيمة ١٩٤٨، هذه الهزيمة التي جعلها جبرا «الأساس في كل تجديد عرفناه في العالم العربي، وخصوصاً التجديد في أساليب القول والأساليب الفنية كلها. الشاعر أو الفنان والفرد الواعي لهذه الأمور كلها، كان بالضرورة رائداً وكان عليه أن يحقق ريادته، وايجاد الطريق التي تعكس هذا التمرد. . . هنا كان لا بد للرائد أن يدرس تجربة أوربا، وكان عليه أن يستفيد منها، وأن ينقل شيئاً من هذه الشحنة، إضافة إلى الشحنات المتراكمة في نفسه، إضافة إلى ضرورة التمرد الذي أصبح هو الهواء الذي يتنفس، وكان أن تحقق التجديد في دمج هذه العناصر معاً.»[١٥]

لم يعد الشعر فيضاً طبيعياً من النفس فقط، بل صار على الشاعر أن يدرس ويعمل فكره تجاه المؤثرات الأجنبية في الشعر، وأن ينتبه إلى الجوانب الذاتية، وأن يكون متمرداً على المفاهيم التافهه التي تغرق مجتمعه وفنه.

وهكذا لم تكن حركة الشعر المعاصر كما يقول الناقد اليوسف «مجرد حركة عروضية، بل حركة نمو عميق، حتمته طبيعة الحياة الجديدة، وفرضته عليه الثقافة المعاصرة، وهذه الثقافة الآخذة بتوحيد العقل البشري، بحيث أخذت طرق التفكير تتشابه في العالم قاطبة. والقصيدة العمودية لا تملك أن تعانق مجمل التأثيرات العالمية التي انصبت في منطقتنا عبر الترجمة والاحتكاك بالثقافة الأوربية الحديثة العالية التطور. وفي مراحل التجدد العامة هذه، لا بد أن ينعكس التغيير على كل شيء على جوهر البنية النفسية والاجتماعية، بالدرجة الأولى. لقد جاءت القصيدة الجديدة لكيما تتمكن من سبر الذات التي أصبحت بؤرة للتفاعلات الكونية، أصبحت تلم الوجودي والتاريخي والنفساني في داخل أنسجتها.»[١٦]

هذه رؤية كاملة لدوافع الحركة الشعرية الحديثة، تبتعد عن الرؤية الأحادية، التي ترى حدوث هذا الشعر الحديث بسبب «دوافع نفسية أكثر من أي شيء آخر، فبلادنا العربية التي رزحت تحت نير الاستعمار أمداً طويلاً، وشعرت بالضيق والاستبداد وتاقت نفسها إلى الحرية، كان لا بد لها أن تحدث في حياتها أنواعاً من التجديد، تشعر معه بامتلا كها حريتها وثورتها على واقعها، وكان الشعر مجالاً لإظهار هذه الثورة.»[١٧]

فالشعر الجديد ليس شعوراً بامتلاك الحرية، بل على النقيض هو توق إلى الحرية، ومادام هو ثورة على الواقع، فأسس هذه الثورة ودوافعها لا يمكن أن تكون نفسية محضة، لا بد أن يكون هناك فكر يحركها وظروف اجتماعية وتاريخية تدفع مسيرتها إلى الأمام.

فالشعر الحديث لا يمكن أن يكون ثورة نفسية فقط، ولو افترضنا أنه يعكس الواقع المعاش عن طريق سبر الذات، التي لا تضم هموماً نفسية محضة، وكذلك لا يمكن أن يكون الشعر الحديث تقليد لاتجاهات غربية فقط على حد قول د. احسان عباس «إنما هو يمثل حاجة تدعو إليها طبيعة الشعر العربي نفسه، واستمراره على ما يشبه القالب الواحد في عصور مختلفة، وقد تمر بنا محاولات بعيدة في القدم لتغليب الأسلوب النثري في الشعر، ولكنا نميز العصر الحديث بتقوّي هذا الاتجاه، وفي شعر أبي ماضي من مدرسة المهجر مظاهر منه، وخاصة حين تتحول القصيدة في كثير من الأحيان إلى قصة تسرد دون تكلف وبلهجة فيها من الكلام ملامح كثيرة.»[١٨]

ولذلك جعل هو ود. محمد يوسف نجم، من إيليا أبي ماضي فاتحة الشعر الحديث، وجعلا من شعره «نقطة التقاء المؤثرات الشرقية والغربية، ويكاد فعل هذه المؤثرات أن يكون متعادلاً لا يغطي واحد منه على الثاني.. ولعل أكبر ميزة لأبي ماضي، بعد انصرافه عن دور التقليد، إنما تتمثل في هذا الاتجاه الذي اختاره للشعر ولذلك لم يقيد أبو ماضي نفسه بالشكل، وتهاون بعض التهاون في

ما كان يحرص عليه من جزالة وترك قوة الخلق هي صاحبة السيطرة على منحى القصيدة العربية في شعره، كما يفعل المجددون اليوم، بل ذهب مع مقتضيات القصيدة نفسها، وهذا أسلم نتائج، فقد تتطلب القصيدة منه تنويعاً في الوزن أو ترديداً، أو تغييراً في القافية، وللقصيدة ذلك، وإن كان لا يتعارض مع نموها وتدرجها، أو يساعد عليها، وقد يكون انبثاق القصيدة في شكلها القديم رقيق التعبير، لا يحتاج تبريراً في النغمات ومن حق القصيدة أن تجيء كذلك دون انتقال لحدة الشكل[١٨].

إن ميزة التوازن بين المؤثرات الغربية والشرقية، أكسبت الشاعر مرونة في اختيار الشكل المناسب للقصيدة لديه، وجعلت الاندفاع الداخلي للشاعر هو ما يحدد شكل القصيدة لديه، وبذلك ظهرت الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون، ولم يعد الشكل قالباً واحداً يصب فيه المعنى المختلف وهو يكاد يكون تجاوزاً لما هو سائد في ذلك الحين.

وقد رأى د. عباس ود. نجم في مدرسة المهجر رائدة للشعر الحديث التي ثارت على «الموضوع المصمت، الصلد المتحجر، الذي يدير الشعر إدارة مباشرة، على موضوعات الغزل والرثاء، والهجاء والمديح، فأصبح الموضوع في أغلب أحواله يمثل استجابة داخلية وانطلاقاً من دائرة التقليد، وتحدث كثيراً عن خلجات النفس وعن الصراع الداخلي فيها، وأخلصت لموضوعها إخلاصاً لا يعيقه الوزن الرتيب والتنميق، ومن هذه النقطة أضافت إلى موضوعها حركة جديدة لونت النغم وواءمت بينه وبين هذه الروح في سرعتها وبطئها، وتحيلت على أشد الموضوعات الفلسفية صلابة، فصبغتها بلون شعري . . . منحت هذه المدرسة قوة الخيال حرية مطلقة، وتركتها تستبد بإخراج القصيدة، وتوجهها أنى شاءت فإذا القصيدة «وحدة عضوية». نامية فيها شيء كثير من الروح الفيضية وشيء قليل من الجهد الصناعي، وفيها صورة نفسية تحاول أن تتجسد في الكلمة والنغمة، وتحرر الشعر على يدها من إسار الموضوع والطريقة والنغمات»[١٩].

مهدت المدرسة المهجرية الطريق أمام الشعر الحديث، حين ثارت على المواضيع التقليدية، ورادت العوالم الداخلية للنفس البشرية، واختارت التنوع في الموسيقى لتوائم تلك العوالم، وحررت الخيال من قيوده، فاستطاع أن يسهم في الوحدة العضوية للقصيدة، والتي طغت فيها العفوية على التصنع حدث هذا كله بفضل التأثر المباشر بالأدب الغربي، لهذا لا نستطيع أن نقبل بقول جبرا بأن المهجريين عجزوا عن «أن يصلوا العالم العربي الآخذ بالتيقظ بما في الكتابة الانكليزية من توثب وإثارة وعمق وتجربة. ولم يكن في كل ما كتبوه إشارة إلى بعض ما كانت تتمخض عنه الحركات الأدبية المحيطة بهم، وكان علينا أن ننتظر إلى أن يظهر بيننا من يطلعنا عليها ويعرّفنا بها»[٢٠].

هناك تأثر واضح لدى المهجريين بالأدب الغربي، كما رأينا سابقاً، قد لا يكون تأثراً بآخر التيارات الحديثة هناك، ولكن ألم يحرروا الشعر من إسار الأغراض التقليدية؟ ألم يقدموا الشعر

بأساليب حديثة؟ ألم يحدثوا تنوعاً في النغمة الموسيقية؟

من منا يستطيع أن ينكر دور جبران خليل جبران في الحداثة الشعرية والنثرية، وميخائيل نعيمة في الحداثة النقدية؟

ولو عدنا إلى المشرق العربي لرأينا رائداً من رواد الحداثة، ربما نسيه الشعراء المحدثون على حد قول د. احسان عباس، إنه الشاعر ابراهيم طوقان، فقد «جرأهم بالتنويع في داخل القصيدة الكبيرة على تنويعات من نوع جديد، ومن خلال البساطة المنفرة في وضوحها، والتي شاءها مجالاً للشعر فتح لهم الباب إلى خلق دهاليز الغموض، وعن طريق الالتزام بقضية وطنه أعطاهم درساً عميقاً في أن الارتباط بقضية الشعب لابد أن تتم أولاً على مستوى «التعبير الدارج» المؤثر الموحي الذي يعني أن الشعر مطهر ضروري لتصفية المبتذل المألوف»(٢١).

إذن نجد الشاعر قد اعتمد التوزيع الدرامي خارج نطاق الغنائية الذاتية، أما في المضمون فقد أسهم شعره في قضية وطنه إسهاماً مؤثراً، الأمر الذي أدى به إلى استعمال لغة بسيطة واضحة تستطيع أن تصل إلى القارىء وتؤثر به دون السقوط في الابتذال.

أما رسل الثورة الشعرية الحديثة فهم الرواد العراقيون: نازك، السياب، البياتي الذين تأثروا بالشعر الانكليزي وكانت ثورتهم في شكلها الأولي كما يقول د. عباس «تمثل تخلصاً من رتابة القافية الواحدة (دون الاستغناء عن القافية تماماً» وتنويعاً في عدد التفعيلات في الشطر الواحد «دون مبارحة الايقاع المنظم» . . . والذي يميز هذه الحركة عن كل ما سبقها أن اعتمادها للشكل الشعري الجديد، ـ أصبح مذهباً، لا استطرافاً، وأن إيمانها بقيمة هذا التحول كان شمولياً لا محدوداً، وأن أفرادها في حماستهم لهذا الكشف الجديد رأوا وما زالوا يرون ـ عدا استثناءات قليلة ـ أن هذا الشكل يصلح دون ما عداه وعاء لجميع أنواع التجربة الانسانية إذا أريد التعبير عنها بالشعر»(٢٢).

لم تكن هذه الحركة تحطيماً لكل القواعد والنظم المعروفة في الشعر، نوّعت في القافية، ولم تستغنِ عنها تماماً، كما نوّعت في عدد التفعيلات، فهي إذن لم تكن كحركة الشعر الحر في الغرب، والتي «تقوم على رفض النظام الخارجي للنظم التقليدية، والتأكيد على أن موسيقى الشعر هي إيقاع قبل كل شيء لا لعبة للأنغام الموسيقية، وعلى أن الأساس للإيقاع هو (الالقاء الفطري) لا الاطار السطحي للطقوس العروضية»(٢٣). لذلك كما يرى جبرا، من الأجدر إطلاق اسم شعر «التفعيلة» عليه لا الشعر الحر الذي اعتمده د. عباس في نقده، وهذا القول لا يعني نفي المؤثرات الاجنبية، وخاصة الشعر الانجليزي في القرن التاسع عشر، وعلى حد قول جبرا أثناء حديثه عن تجربة نازك الملائكة وعلاقتها بالمؤثرات الأجنبية، ويبين لنا أن التأثير كان محدوداً جداً، حتى أنها لم تتأثر بمفهوم الشعر السائد في القرن التاسع عشر لدى الرومنتيين، كشيلي وكيتس، وادغار آلان بو، والذي هو وحي وجمال ونبوة وإنسانية بطلها بروميثيوس(٢٤).

ويشاركه د. احسان عباس الرأي، فيرى أن السياب أيضاً قد تأثر بالمؤثرات الأجنبية تأثراً

خارجياً «نوعاً من الاشارة العابرة أو التضمين»[٢٥].

إن ما دفع هؤلاء الشعراء إلى هذه التجربة الجديدة، بشكل أقوى من المؤثرات الأجنبية ـ باعتقادنا ظروف الحياة الجديدة التي يعيشها الشاعر بما فيها من أزمات نفسية داخلية ونكبات وطنية، ومشكلات اجتماعية، وقد جعل د. عباس بدايته على يد شاعرة لا شاعر (نازك الملائكة) وأن «الدافع إلى ارتياد تجربة جديدة إنما كان هو محاولة التغلغل إلى أعمق أعماق النفس في مجتمع لم يتعود صراحة المرأة في التعبير»[٢٦].

ليس المقصود بهذا الكلام، أن الناقد يفسر حدوث الثورة الشعرية تفسيراً سيكلوجياً نسائياً على حد قول الناقد الياس خوري[٢٣]، إنما أراد أن يقول: إن هذه التجربة أتاحت الفرصة لحرية التعبير عن أعماق النفس بصراحة، وإن القصيدة قد صارت دفقة انفعالية يجلو الشاعر من خلالها مشاعره، لذلك يرى د. عباس أن الشاعرة الملائكة مصيبة في افتراضها «أن الشاعر دائماً في حالة لا وعي أو قريب من ذلك، ولكنها تنسى أن كثيراً من الشعر يجيء في حالة وعي تام، وأنه ليس في النقد الأدبي مقياس يرفض هذا الشعر على أساسه، وأن كثيراً من الشعر العربي إنما تم بهذا الوعي وأنه في طريقتها الجديدة سيخسر كثيراً إلى جانب ما يفيده من تحرر وانطلاق»[٢٨].

ما يمكن أن يلاحظه المرء أن د. عباس لا يكتفي بالموافقة على ما قدمته الشاعرة، وإنما يكشف لها عن جوانب هامة لم تنتبه إليها، كما ينتقد إلحاحها على موسيقى اللفظ، عن طريق التكرار «فالانفعال نفسه هو الذي يحكم للفظة بالوجود، وعلى أخرى بالموت، وترتفع «قوة الاختيار» عند هذا الانفعال حين نمنحه الحرية، ونزيح من أمامه كل القيود أو بعضها، أما أن نتحكم في هذا الانفعال نفسه بالانتقاء الموسيقي، فهو إغراق في عبادة الشكل، ويعد عن الحرية التي نريدها للشعر العربي، في هذه الآونة، فقد طالما ابتلي هذا الشعر بمن يضحون بكل شيء فيه في سبيل الحلاوة الموسيقية»[٢٩].

إن حماسة د. عباس للتجديد، لا يلغي إحساسه بالمسؤولية تجاه الأخطاء التي يرتكبها المجددون من الشعراء، فهو يحاول أن يصحح مسار الشعر الحديث، فيرفض المفاهيم المغلوطة، ويوضح للشعراء كيف يكون التجديد؟ كيف تكون حياة اللفظة وموتها؟ كيف يبتعد الشاعر عن عبادة الشكل؟ عندئذ يستطيع أن يحقق حرية الشعر دون أن يغرق في الشكلية، ما يريده هو أن يتبع الشاعر انفعاله الداخلي وينشغل به ويقف عنده، وليس عند الرنة الموسيقية، فتنمو القصيدة بفعل التطور الطبيعي للانفعال، ليشكل الوحدة العضوية، وهنا يلتقي بمفهوم كولردج. وهو يرى أن السياب قد عثر على الشكل الجديد في قصيدته «هل كان حباً» في حين نازك الملائكة وضعت مخططاً عامداً له «أما أن الشعراء، من بعد أخذوا يحاكون السياب أكثر مما يحاكون الملائكة فليس سره في الشكل، وإنما مرده إلى المضمون، وقد كان مضمون السياب في ديوان أساطير، أقرب من ديوان نازك الملائكة إلى ما يراد من الشعر الحديث أن يحققه...»[٣٠].

وأدرك السياب أن الشعر الحديث أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر، وقد أضاف على حد قول جبرا «امتداداً صاعداً للخط البياني الشعري، ووصله بطاقة عنيفة فاعلة، وذلك أدخل في قول الشعر أساليب وأنماطاً ووسائل لم تكن في الحسبان، اقتحم به نواحي من النفس البشرية لم يمسها الشعراء السابقون إلا من بعيد، لقد أعطى الشعر العربي حساً درامياً، لم يكن مألوفاً من قبل، جاعلاً للقصيدة أبعاد المأساة، وتمكن من إبداع رموز جذورها عربية ومعاناتها كونية مما لم يتحقق في تاريخ الأدب إلا على أيدي أكبر الشعراء. . . عن طريق عبقريته استطاع هذا الجيل لا أن يقول الشعر من جديد فحسب، بل أن يفجر في اللغة نفسها ينابيع تهب العزيمة والعافية لمخيلة الأجيال القادمة»(٣١).

إذن تحققت الأصالة والمعاصرة في الشعر الحديث على يد السياب، فاستطاع أن يكون صوتاً متميزاً يعبر عن تجربة إنسانية شاملة، تجربة المسيح في صلبه، تجربة التمرد الذي يتحول إلى تجربة البطولة «ففي القرارة من الحركة الشعرية الجديدة، فكرة بطولة الشاعر التي تتجاوز التحدي إلى التضحية والفداء، وهذه الفكرة التموزية المسيحية التي نجدها في السياب وأدونيس، وعبد الوهاب البياتي ويوسف الخال وكثيرين غيرهم، في أشكال تتباين عرضاً ولكنها تتفق في جوهرها الواحد، وهي في حد ذاتها فكرة درامية طقسية، كان لابد لها من أن تستحدث قوالب جديدة تستطيع استيعابها، وكان عليها بالتالي أن تجد الرموز التي تستطيع احتواء زخمها وحرارتها»(٣٢).

وهكذا فإن ما يلفت النظر عند الناقد الفلسطيني في تجربة الشعر الحديث، هو تركيزه على البطولة بما فيها من تضحية وفداء، وهو في أعماق لا شعوره متحمس لهذه الفكرة، يحس كما أحس الشعراء، بمدى أهميتها في الزمن العربي المنهار، ويلتقي معه في هذا التفسير الناقد يوسف اليوسف «فنجده يرى أن الشعر الحديث قد اندفع وراء مقولة «الانبعاث»، التي نراها مرادفة لمقولة «التضحية والفداء» عند الناقد جبرا، «فمما هو بليغ الدلالة، ومما هو ليس محض صدفة قط، أن يتبنى السياب أسطورة تموز وأدونيس أسطورة أدونيس، وعبد الصبور أسطورة أوزيريس، وذلك في مرحلة تاريخية (العقد السادس من هذا القرن) كان فيها الناس لا يشغل عقولهم شيء بقدر ما تشغلها فكرة الانبعاث القومي للأمة العربية»(٣٣).

إذن تلتقي أسطورة تموز في العراق بأسطورة أدونيس في سوريا، بأسطورة أوزيريس في مصر في مقولة الانبعاث والعودة إلى الحياة من جديد، وهي تمثل هاجس كل إنسان عربي مخلص يريد لأمته الحياة. وهكذا اتحدت هموم الشعراء المحدثين، وإن بدا صوتهم فردياً أحياناً، وارتبطوا بأمتهم، كل بأسطورته الخاصة، والتي تختلف في أسمائها وتلتقي في معانيها ودلالاتها. وهذا كله دليل على الحداثة تعني ارتباطاً بالجذور التي تغذي الأمة، وسعياً إلى المعاصرة، عن طريق الأصالة، وبذلك يستطيع الشعر الحديث أن يقوم بدوره في إيقاظ روح الأمة وبعثها لتساهم في الحضارة الانسانية، كما ساهمت في الماضي، ليعود الخصب من جديد، وتحدث الولادة الثانية، كما حدثت في

الأساطير التي اعتمدها الشعراء المحدثون، ولهذا ألح د. احسان عباس على ضرورة أن يمتلك الشاعر جناحين الأول تصويري والثاني ثقافي «أي لن ينجح الشاعر في عالمنا الحديث إلا حين يكون شاعراً ومفكراً في آن، والمفكر امرؤ مثقف يرى الأمور من زاوية خاصة»(٣٤). والجمع بين الشاعر والمفكر ليس بالمهمة السهلة على الاطلاق، لأنه قد يطغى الفكر على الشعر فيذهب شاعريته أو يحدث النقيض، لهذا شدد على أهمية الثقافة للشاعر كي يتجاوز الغنائية السطحية، ولذلك نجده يلوم الشاعر البياتي، أحد رواد الحداثة لأنه «لم يأخذ بأيدينا نحو التأمل العميق، ولا رسا بنفوسنا الحائرة عند صخرة غير صخرة الذكريات ولا مشى بنا في درب غير درب «الآلام»، وهكذا عشنا مع شعره، حتى في تحررنا، أناساً تسيرنا ثورة عمياء. . »(٣٥). فالناقد يريد من الشاعر الحديث، أن يكون له رؤية خاصة به للحياة، فلا يكتفي بوصف مظاهرها أو الحديث عن أحزانه، يريده مفكراً يتأمل في الكون، فيغني شعره بفكره، وبهذا يتجاوز الشعر التقليدي ويثور على مفاهيمه، وهنا يلتقي الناقد مع العقاد في اهتمامه بالجانب الفكري في الشعر، ويجب ألا يتبادر إلى الذهن أن الناقد يريد من التجديد، جانب الاهتمام بالفكر أو الشكل فقط، فهو يريد من كل شاعر مجدد «أن يكون مترجماً عن حلمه الخاص به دون اعتبار للشكل وحده. . . فإذا لم يكن له حلمه وانطوائيته وإرهافه وفهمه الدقيق لخلجات النفوس، فإن الشكل وحده لن يغني عنه شيئاً»، لأنه لن يقدم جديداً على صعيد الشكل، ما لم يقدم رؤية ذاتية للنفس البشرية والكون، وذلك لن يكون بدون فهم عميق وفكر دقيق متأمل، وهذا ما يراه أيضاً د. عبد الرحمن ياغي فمحاولة إبداع أشكال جديدة لن يكون بالتدرب المستمر «فهو يعين على صقل الأشكال ذاتها وجعلها قوالب أقل صلابة. . . وتلينها إلى حد المرونة. . ولكنه لن يخلق قدرة على المعمار الفني الجديد، فلا يخلق هذا المعمار الجديد إلا المواقف الحاسمة. . . والتحولات الشاقة الجديدة. . . والأدوار الإيجابية. . والمشاركة في التحول الاجتماعي. . . فرض المواقف. . الانخراط في مواجهة. . والامساك بالزمام في وجه أية قوة عاتية. إذ ذاك وحده الذي يغير من الأمر كل شيء»(٣٦).

إن إبداع أشكال جديدة لا يتم بشكل منفصل عن المضمون، لأن المضمون الجديد يساعد على إيجاد شكل جديد، وبذلك يتحول التجديد الشكلي إلى تجديد الحياة وانبعاثها، ولهذا يفشل الشعراء في تجديدهم حين يعتمدون في ذلك على استيراد آخر التقليعات الأوروبية، لأنهم لا يستوردون أشكالاً فقط وإنما رؤى، ومضامين غريبة عن مجتمعهم أيضاً.

وهذه رؤية موضوعية للحداثة الشعرية في النقد الفلسطيني، وهي رؤية جديدة أيضاً، لأنها ترفض أن تفصل الشكل عن المضمون، وكذلك لم نجد أية معارضة لهذا الشعر الحديث، بل على النقيض وجدناه يواكب هذا الشعر منذ بداياته، ففي (١٩٥٢) نجد مقالاً للدكتور احسان عباس، يتحدث فيه عن التجديد عند نازك الملائكة.

وهكذا عرّف النقد به وبأدواته بل نجد جبرا يساهم فيه، وينشر شعره الحديث في مجلة

«شعر» التي عرفت بمواكبة التجربة العربية الشعرية في الخمسينات، وكذلك بهاجس المعاصرة والرغبة في الوصول بالشعر العربي إلى العالمية، ودعت إلى الشعر الحر (الذي كما عرفه جبرا، يعتمد الصور الشعرية أو الموسيقى الداخلية التي تتخطى انتظام التفاعيل، ولا يحفل بالقافية إلا إذا وردت عفواً، ويحفل في الأغلب بالاكثار من الألفاظ التي تتصف بكثرة أحرف المد، أحرف العلة. . .)، هذا الشعر يتجاوز شعر التفعيلة (الشعر الموزون المقفى، دونما ترتيب، والذي يتفاوت عدد التفاعيل في أبياته)، ويبيّن جبرا كيف خلط رواد الحداثة بينهما، كنازك وغيرها، فأطلق اسم الشعر الحر على شعر التفعيلة، هذا الخطأ الأساس في التسمية، نشأ منه خطأ ثان، فقد أطلق على الشعر الحر اسم «قصيدة النثر»، مع أن قوام الأخيرة النثر المتواصل في فقرات كفقرات أي نثر آخر مع فارق في المضمون الذي يجعل من الفقرات النثرية قصيدة أو غير قصيدة، وهي تمتلك أصولاً عميقة في الآداب كلها، بما في ذلك العربية، ولا سيما الديني والصوفي منها، فهي ليست بدعة في رأيه[٣٧]، في حين رفض الناقد د. احسان عباس والناقد يوسف اليوسف اعتبارها شعراً[٣٨].

في الحقيقة نستطيع اعتبار جبرا أكثر المتحمسين للحداثة الشعرية، فوجدناه يدعو إلى التحرر من إسار البيت لينطلق الشاعر إلى أمداء الفقرات الدافقة بعيداً عن الذاكرة الشعرية، وزخرفها المتوارث، ويلجأ الشاعر إلى عدة ربما كانت جديدة، كالأسطورة والرمز، وأكد على ضرورة «تحول القصيدة من مجموعة-أبيات ذات بحر واحد وروي واحد قد تستمر إلى مالانهاية، ولا يصل فيما بينها إلا مناسبة قولها، إلى وحدة عضوية متكاملة من أولها حتى نهايتها، تتكامل فيها أجزاء الصورة إلى أن تنتهي هذه الوحدة، حيث لا يبقى أية زوائد أو ترهلات لفظية. . . وكانت هناك فكرتان جوهريتان في ثنايا هذا التجديد: التركيب الدرامي في القصيدة (مما سينتهي إلى نوع من أروع الشعر العربي الجديد: المنولوج الدرامي) وموضوع الفداء، وهو الممهد لفكرة الميلاد الجديد، إحدى الأفكار الأساسية في شعر الخمسينات، وهي الرافد الأكثر في شعر الستينات ولا سيما شعر المقاومة»[٣٩].

إنها ليست حماسة هوجاء، فالناقد لا يكتفي بالتصفيق لها أو التعريف بها، بل يرصد أهم سماتها في عالمه العربي، ليثبت فعاليتها ويرسخ وجودها في الأذهان من جهة، ويساهم في دفعها إلى الأمام من جهة أخرى.

دفاع عن الشعر الحديث:

وهذه الحماسة للحداثة الشعرية التي امتاز بها النقد الفلسطيني، بشكل عام، هي حماسة للحياة الحديثة التي تنبذ كل تخلف وضعف، وهي سعي دؤوب للتطور والقوة لاستغلال كافة الفعاليات من أجل المساهمة في دفع عجلة التطور إلى الأمام، ليتحقق حلم العودة إلى فلسطين، وهذا دليل على مدى التزامهم بقضية وطنهم من جهة، ودليل على مدى الرحابة الفكرية والمرونة التي تمتع بها الناقد الفلسطيني، الأمر الذي ساعده على الوقوف في وجه تيار المحافظة من جهة أخرى،

فانبرى يدافع عن الشعر الحديث منذ بزوغه في عالمنا العربي، ويقف ضد مهاجميه أصحاب النظرة السكونية هؤلاء الذين أعاقوا مسيرته مدة طويلة، وبذلك ربط هذا النقد بين الشعر والحياة، فصار الشعر صورة لمجتمع جديد، وتعبيراً عن إنسان جديد يطمح إليه، لذلك كان لا بد لهذا الشعر من نقد جديد، فقد بات من المضحك كما يقول جبرا «أن يتعكز المتهجم في إبراز عيوب الشعر الحديث على مفاهيم الشعر الموروثة، ففي هذا التعكز ترخى الحجب على العقل، ليرتد إلى اجتراره والأكل من احشائه، بعد أن اقتات عليها سبعة قرون طوال، إن الشعر الحديث قلب للمفاهيم الموروثة، وفتح لأرض جديدة. . إنه إمضاء لوسيلة تعبيرية هي أهم وسائل النفس في إطلاق مكنوناتها، بل لعله خلق لوسيلة جديدة، فالشعر العربي الجديد، هذا الشعر الطافي على حدوده، والمكسر لقيوده، انعكاس للتمرد العربي في سبيل حياة أغنى وأعنف وليس من قبيل المصادفات أن يأتي معاصراً لفترة التمرد السياسي والغليان الاجتماعي في العالم العربي، إنه جزء من الثورة الجذرية في الكيان العربي. . .»[٤٠].

إن التقليديين حين يهاجمون الشعر الحديث على أسس قديمة، لن يفلحوا في تحطيمه، لأنهم دعاة جمود فكري وفني، يكررون نماذج قديمة، وينظرون إلى النماذج الحديثة نظرتهم إلى القديمة.

إنها دعوة إلى تناول الشعر الحديث وفق مفاهيم حديثة، ما دام يعبر عن عوالم جديدة في النفس الإنسانية والمجتمع، وهو لا يصور، كما يقول د. عباس «حاجة نامية في المجتمع فحسب، وإنما يصور أيضاً ضرورة من ضرورات التحول في الوضع الشعري، فقد كان الشعر العربي ينظم لينشد أو يلقى، أما الشعر الذي ينظم اليوم فإنه مادة للقراءة، وللقراءة الصامتة على وجه الخصوص»[٤١].

وفرق كبير من ناحية الموسيقى بين شعر ينشد وشعر يقرأ قراءة صامتة، فيكون تركيز الأول على ما يجذب الأسماع أما تركيز الثاني فيكون على ما يجذب الأبصار والعقول أولاً.

وقد اتهم النقاد التقليديون الشعراء المحدثين «بأنهم لجؤوا إلى هذا اللون الممزق من الشعر لأنهم عاجزون عن الشعر الجزل ذي الشطرين، وهب أن هذه التهمة كانت صحيحة فإنها لا تضر الشاعر الحديث، ونحن نرى أن كثيراً من شعراء الأندلس، مثلاً كانوا يعجزون عن نظم الموشح، كما أن كثيراً من الوشاحين لم يكن لهم حظ في القصيد، وقياساً على ذلك يمكننا أن نقول: إن الشاعر الحديث ليس من الضروري أن يحسن «القصيد»، لأن القصيد له شروطه، وظروفه، وقواعده، وأساليبه وبيئته»[٤٢].

نجد د. عباس، هنا، يرد على التقليديين مستعيناً بتجارب تجديدية في التراث الشعري، وهذا إقناع مفحم برأينا، لأنه ينطلق من منطلقات المعترض نفسها، فيتناسب رده وطبيعة المعترضين التقليدية ـ فهؤلاء يؤمنون بالتراث ويرفضون الشعر الحديث على أساسه، لأنه ليس على النمط التقليدي، فيلفت نظرهم إلى تجارب من تراثهم، ويذكرهم بأن هناك من الوشاحين من لا

يتقن القصيد، كالشعراء المحدثين تماماً، ومع ذلك نجدهم قد اعترفوا بهم، فلِمَ لا يعترفون بهؤلاء الشعراء المجددين؟

وقد فنّد يوسف اليوسف زعم بعض أعداء الشعر الحديث، بأن التوتر الذي ساد فيه، إنما هو مستورد من الغرب، فبين أنه «انعكاس لألم صميمي مشترك بين أفراد الجنس البشري عامة، وهو في الوقت نفسه نتاج الذعر الذي يثيره واقعنا الاجتماعي الخاص، وواقعنا التاريخي المهزوم، وهذا الواقع الذي أخذنا نعيه بشيء من العمق نتيجة لانتشار المدارس والجامعات والصحافة ووسائل الاعلام والكتب وسواها من أدوات التوعية»(٤٣).

والحقيقة أن استيراد التوتر، لا يصح في فن عريق كالشعر في أدبنا، خاصة حين يكون التوتر نابعاً من ظروفنا الاجتماعية والتاريخية، وقد يصح استيراد التوتر، إلى حد ما، في فن جديد علينا هو فن القصة، حيث التأثر أقوى بالنماذج الغربية، إلى درجة يظهر فيها التأزم والتوتر من ظروف وأحوال لا تسود واقعنا العربي، هنا يصح القول باستيراد توتر الغرب، ولا يصح هذا القول حين نلمس توتراً بسبب معاناة إنسانية (موت، مرض، حب، كره، مثلاً) تشمل الإنسان في كل زمان ومكان، وهذا يكون في القصة والشعر على حد سواء. وهناك تهم أخرى في رأي اليوسف، تنهال على الشعر الحديث، فالتهمة الأولى: أن شعر التفعيلة قد مات، وأصبح نوعاً من تكرار رتيب للإيقاع، وهذا صحيح بالنسبة إلى صغار الشعراء الذين يتلون الكبار، دون أي ابتكار، محمود درويش، ما زال يجدد أشكاله، مبتعداً عن النمطية واجترار النموذج، والتهمة الثانية: أن المضمون الأساسي للشعر هو ثنائية العالم والأنا، وهذا سيؤدي، في رأيه، إلى تهمة ثالثة وهي سيطرة الرومنتية لا الواقعية عليه.

نجد الناقد يتساءل كيف يكون هذا الشعر رومنتياً، ونحن لا نلمح فيه إحلالاً للطبيعة محل المجتمع على النقيض نلمح التزاماً بالبؤس، وبالتطلع إلى تجديد المجتمع والإنسان، أما إحلال الخيال محل الفعل، فهذا جوهر كل شعر عظيم، لديه لأن الفنان يفكر بالصور لا بالمفاهيم والمقولات. ولو نظرنا إلى مفهوم «الأنا» عند الشاعر المعاصر، لوجدنا أن المقصود بها الإنسان المطلق، فالشاعر يماهي بين نفسه والكون، بين أناه وبين الأنا الكلية التي تتخطاه... (٤٤)

كما يحاول الناقد أن يدفع عن الحركة الشعرية الحديثة خطر انصياعها «لتفسير أحادي الجانب، حتى وإن يكن التفسير الطبقي أو الاقتصادي، بل لعل هذا التفسير أن يكون أخطرها وأبعدها عن الصواب إذا ما أخذ بمفرده على مبعدة من العوامل الأخرى، إن الإنسان وكذلك إبداعه، أغنى من أن يندرج في الظاهرة الاقتصادية، وأن يحال إلى حركة السوق وحدها. التكامل الشمولي وحده القادر على فهم إبداع الإنسان، فمن يطالب الشاعر أن يكون موضوعياً أو علمياً إنما يطالب أن يتخلى عن كتابة الشعر، وبأن يتحول إلى منظر اجتماعي. لهذا لا بد من التوكيد على داخلية التجربة الفنية في مواجهة النزعة السياسية المسطحة، والنزعة الاقتصادية المبتذلة»(٤٥).

يحذر الناقد من خطر التفسير المادي والذي طغى على الشعر الحديث في وقت من الأوقات، ويدعو إلى امتلاك عدة متكاملة من أجل فهمه، ويبين أن الشاعر يبتعد عن أن يكون مبدعاً حين يكون موضوعياً، ويصبح عندئذ سياسياً أو منظراً اجتماعياً، وهكذا فالابداع الفني شيء والتوجه السياسي شيء آخر تماماً، وهذا ما نادى به، آنفاً، د. فيصل دراج.

ويستمر الناقد اليوسف في دفاعه عن الشعر الحديث، إذ يرى فيه الايقاع الوحيد الذي يشكل حركة لها قسماتها ومدارسها وخصوصيتها، على حين لا تشكل الإيقاعات الأخرى «إلا مجرد إرهاصات بحركة ناضجة . . . أما الشعر فوحده الذي يمتاز بهذه السمة، بحيث يمكن التحدث عن مدارسه وأساليبه، وعن تفاعل هذه المدارس والأساليب المتباينة فيما بينها، وما التحدث عن تكلس الشعر المعاصر إلا تهمة لاغية، وحين يتكلس الشعر، فإن هذا لا يمكن أن يكون إلا عيب العصر، أما التفعيلة نفسها فهي منجم ثر وخصب، منجم قادر على العطاء دوماً»(٤٦). ولكن الناقد يقع في التناقض أثناء الحكم على ظاهرة الشعر الحديث في موضع آخر من الكتاب نفسه (الشعر العربي المعاصر) فلا يرى فيه حركة لها قسماتها ومدارسها وخصوصيتها.

فهذا الشعر المعاصر على حد قوله، في مجتمع خاو كمجتمعنا من الفلسفة والعرام الثقافي، يفتقر «إلى النظريات وإلى المدارس المتمايزة، وكذلك أدركنا غياب النزعة الوجودية الأصيلة الراسخة أكثر من ذلك أملك حق الزعم بأن الخواء الثقافي المستتب في الساحة العربية هو العامل الأساسي في قصور الخيال الشعري عن تنظيم التجربة الشعرية والنهوض بها»(٤٧).

هنا لا بد أن يتساءل المرء من هو المسؤول عن تنظيم الحركة الشعرية الحديثة الشعراء أم النقاد؟ فالشاعر قد يحاول الكتابة النظرية، ولكن ليس هناك ما يجبره على هذه الكتابة، لأن تلك مسؤولية النقاد، فالخيال الشعري ليس من مهماته التنظير بل الابداع، كما أنه ليس من الضروري، برأينا، أن ينتظم هذا الشعر عندنا في مدارس، كما انتظم في أوروبا.

مآخذ على الشعر الحديث

والحقيقة أن الحركة الشعرية، الحديثة بدت، في اعتقادنا، ذات قسمات واضحة، إلى حد ما في بدايتها أكثر منها اليوم، فقد اتسعت في الوقت الحاضر التجريبية في الشعر بشكل فضفاض، وقد وضح لنا الناقد جبرا «ان الشطحات في الفن دائماً متوقعة، وهي، في عصر يضيق بالمألوف بسرعة، كعصرنا، قد تلبس لبوس الابداع، ولكنها تتبين فيما بعد على حقيقتها، حين يخفق جديدها في إشعارنا بأهميته، والستينات، وبخاصة في النصف الثاني منها، تزدحم بهذه الشطحات وهناك من الشباب من أخذ بعد اطلاعه على أدب اللامعقول (الذي ينتمي في الواقع إلى الخمسينات في أوروبا، ولكننا ما زلنا نتأخر في تلقي المؤثرات)، فيأخذهم الوهم بأن كل ما هو «لامعقول» قد يعتبر جديداً»(٤٨).

إنها دعوة للتأمل فيما يقدمه الشعر الحديث، ورفض لكل ما هو تقليد للصرعات الأوروبية، فالشعر الحديث لا قيمة له إذا لم يقدم تجارب جديدة هامة، لذلك علينا أن نقيسه بما قدمه الآخرون، وبما أضافه إليهم، لكي لا يسود التكرار، أو بالأحرى سيادة ما هو ليس بشعر، حتى بات من الواجب، كما يقول محمود درويش، الدفاع ليس فقط عن القيم الشعرية «بل عن سمعة الشعر الحديث، الذي انبثق من تلك القيم ليطورها لا ليكسرها، حتى شمل التكسير بدافع الادراك أو الجهل، اللغة ذاتها فكيف تطوّر الحداثة الشعر بلا لغة، وهي حقل عمل الشاعر وأوراقه؟ هل شرح لنا الذين لا يعرفون لغتهم ماذا يعنون بالمصطلح الدارج «تفجير اللغة» وهل أوضحوا لنا مفهوم «الموسيقى الداخلية» في إصرارهم على احتقار الايقاع؟ ولماذا لا تأتي الموسيقى الداخلية إلا من النثر؟ لماذا تعجز ثروة الشعر العربي الايقاعية عن إنتاج موسيقى داخلية؟ وقبل ذلك ما هي بالضبط الموسيقى الداخلية، وما هي الموسيقى الخارجية»(٤٩).

إذن، سادت اليوم الفوضى في الحركة الشعرية الحديثة، حتى تكاد النثرية تطغى عليها، فقد أهملت القيم الشعرية بدل السعي إلى تطويرها، وبدأ العبث باللغة بدعوى تفجيرها، وبرزت للعيان مصطلحات غامضة غير مألوفة، ومغالطات تعرقل مسيرة الحركة الشعرية، فلا تقف بها على أرض ثابتة وقد وقف الناقد اليوسف عند مثالب التجربة الشعرية الحديثة، فرأى فيها تجريدية خاوية، وباستثناء تجربة الخمسينات والشعر المقاوم، وهي غامضة بسبب خواء أليـاف لغتها، كما تنقصها النظرة الشمولية والحساسية الكلية، والبعد المأساوي للتاريخ، وكذلك ينقص هذا الشعر الحديث الجمال اللغوي، جمال الصورة ويفتقر إلى الخيال المبدع، باختصار يعاني هذا الشعر أزمة في التعبير، أي إدارة الألفاظ الشعرية إدارة تجعل منها عالماً مشعاً بالايحاءات الغضيرة على حد قوله(٥٠).

«ولم تعد القصيدة إضافة، صارت تراكماً، لم تعد حدثاً، صارت نبأ أو تعليق هذيان على نبأ، ولم يعد البحث عن الشعر، في الشعر، إلا شكلاً من أشكال الفاجعة التي يتركها فينا الشعر الحديث، صارت عزلتنا هي مقياس إبداعنا، وبلغ بنا الدفاع عن الغموض الذي تنتجه طبيعة العملية الشعرية، أحياناً، حد تربية هذا الغموض وتحويله إلى مستوى إبداعي، لأن قدرتنا على الكتابة الشعرية صارت أهم من حاجتنا إلى الكتابة، وكيفية القول صارت هي الغاية النهائية، كيفية لا تقول شيئاً، وكأن الابداع قد تحول من جوهر إلى هدف مطلق. وذلك ما يشرح وعلى مستوى آخر من مستويات الفاجعة الميل المرثي لدى شعراء الحداثة الجادين إلى التخصص الشعري في الشعر لا في التعبير، كل الأسئلة هي أسئلة الشعر في مواجهة أسئلة الحياة، وفي مثل هذا التخصص الشعري المحض لا يجد الشعر شعره، أعني لا يجد إنسانيته»(٥١).

وهكذا سقط الشعر الحديث في هاوية التكرار وفقدان الشاعرية، وصار البعد عن الحياة هو الابداع وبدأ الاهتمام بالخصائص الشعرية لذاتها، وليس لكونها وسيلة تعبير عن مظاهر الحياة،

فطغت الشكلانية عليه، وافتقد مبرر وجوده لافتقاده الحضور الإنساني، وبدأنا نجد ظاهرة غريبة وهي الدفاع عن الغموض، إلى درجة المبالغة في العناية به وتحويله إلى أشبه ما يكون بالأحجية، وبذلك يصبح قول الشعر من أجل إبراز المقدرة الفنية، لا من أجل التعبير عن مواقف إنسانية بشكل فني. وقد اهتم النقاد الفلسطينيون بقضية الغموض في الشعر الحديث، وبيّنوا أن الشعر لابد له من الايحاء وإلا تحول إلى كلام عادي، وحين تعجز الصورة عن الايحاء، فمعنى ذلك أنها عجزت عن الحياة ودخلت قوقعة الغموض، الأمر الذي ينفّر القارىء من الشعر الحديث، ولهذا اهتم النقاد ببيان أسباب الغموض فيه بشكل عام، أو بشكل خاص حين يتحدث الناقد عن هذه الظاهرة لدى شاعر بعينه، كما فعل د. احسان عباس، إذ عالج الغموض لدى البياتي، منذ وقت مبكر (١٩٥٥)، ورأى أن رغبته في التجديد دفعة واحدة «في الصورة والموضوع والنغمة، ولا بد لمن يضطلع بهذا العبء أن يسير حيناً ويعثر حيناً آخر، وأن يضحي بشيء في سبيل الحصول على غيره، وقد ضحى البياتي بقسم كبير من الوضوح في سبيل مقاييس فنية يؤمن بها، مع أنه يزكي نفسه بالتوجه للجماهير، والوضوح في سبيل الغاية يكاد يكون حتمياً»[٥٢].

إذن، حين يغرق الشاعر الملتزم شعره بالغموض يتناقض مع ذاته، إذ تنقطع الصلة بينه وبين جمهوره ولهذا حرص الناقد على تبيان أسباب الغموض[٥٣] لدى الشاعر لكي يتلافاها هو وأمثاله ليستطيع الشعر النهوض برسالته المنوطة به.

أما جبرا فيقف عند الشاعر أدونيس، الذي يراه يحلق بعيداً كالنسر، حيث يصعب اللحاق به، لشدة غموضه بسبب التكثيف اللفظي الذي يسميه الناقد الوحش الأكبر، خاصة حين «لا يقنعنا بأنه تكثيف فكرى أو رمزي أو حسي، إنه تكثيف أشبه ببدلة جديدة يلبسها الرجل، فيتعذر عليه الرقص في اللحظة التي يريد فيها أن يرقص، وإذا الألفاظ بدل أن تصبح ريشاً في جناح الشاعر، تتحول إلى خيوط في شرك يوقع به»[٥٤].

ويأتي التكثيف اللفظي بسبب الحلمية التي تطغى على قصائده «وبديهي أن من طبيعة الرؤيا أن تكون غامضة، ولغزية إلى حد بعيد، ولكن بديهي أيضاً أن الرؤى إذا استمرت على انغلاقها علينا، مهما حاولنا التغلغل في مطاويها وتلافيفها، يتضاءل في النهاية مفعولها فينا: فالهزة الجمالية التي تعترينا في بعض غوامض القول البديع لا يمكن أن تلازمنا إلى مالانهاية، والصلة بيننا وبين القصائد إذا اعتمدت الهزة الجمالية وحدها، وهي هزة الدهشة والحيرة المستحبة، لابد وأن تهن شيئاً فشيئاً ونحن نتابع القراءة»[٥٥].

فالجمال اللفظي الذي يهز النفس بسبب غوامضه وتكثيفه جمال آني، يزول بزوال الدهشة التي يولدها مما يفقد الرغبة في متابعة القراءة، لكون هذا الغموض قد عرقل عملية التذوق لدى القارىء، ولو كان هذا كله بسبب لغة الحلم التي لا بد أن تكون غامضة مبهمة، لأنها لغة اللاشعور، وبشكل عام صارت القصيدة الحديثة تصور أحلام الإنسان ورؤاه، وأخذت على حد

قول الناقد يوسف اليوسف «تفض حالة الإنسان الداخلية، قلقه وتوتراته المتعارضة، وتهتم بنسيج روحه أكثر من اهتمامها بما هو خارجي من مملكة الوصف، وبذلك ابتعدت عن التقريرية والسردية والنثرية، وأخذت تمجد اللامباشرة والايحائية، بحيث يصبح الجمال الفني متماهياً، ومتطابقاً تطابق هوية مع بخضور النفس المنفعلة بمجمل معاشها، حضارياً وسياسياً، ووجودياً، وكان من شأن هذا العمق أن يحيل بعض القصائد العظيمة إلى شيء يشبه الأحجية بالنسبة للقارىء العادي الضحل الثقافة، ولا سيما أن اللغة قد صارت نوعاً من الاستعلاء على اللغة نفسها، وأن القصيدة قد باتت مجالاً ثقافياً معقداً، ومتخالط الأصداء والأصوات»(٥٦).

وما دام الشعر الحديث تصويراً لعوالم داخلية في الإنسان، أي لروح الإنسان، فلا بد أن تأتي اللغة إيحائية فيها شيء من الغموض، لأنها ابتعدت عن وصف الملموس في العالم الخارجي، لتصور انعكاس هموم الحياة الحضارية والسياسية والوجودية على النفس البشرية بشكل متماهي الأبعاد، فتحول الشعر إلى أعماق الإنسان، فكان شعر التوتر والانفعال والعمق، لذلك بدا ملغزاً بالنسبة إلى القارىء العادي خاصة بعد أن استعمل الشاعر لغة ايحائية، انفعالية، كثيفة، وغامضة وبذلك عكست القصيدة الحديثة عوالم إنسانية وثقافية معقدة.

وحين يصبح الغموض هدف الشاعر ومبتغاه، وحين يبتعد عن اللغة الايحائية، فإن شعره لن يصل حتى ولو كان القارىء مثقفاً، لأنه يصبح غوصاً في غوامض ومتاهات لاشعورية، وكما يرى د. احسان عباس فإن طغيان هذه الظاهرة الغامضة كان بتأثير السريالية، «وعلى هذا الأساس يصبح انغلاق الشعر للفهم هو العدو الأكبر للكشف، لأن مهمة الشاعر الأولى هي إخراج اللفظة من الحيز العقلي، حتى تصبح الكلمة قادرة على أن تعبر عن فعالية الروح وحاجتها. . . ولهذا يتسم جانب كبير من الشعر الحديث بالغموض لأن الشعر لا يخضع للمواصفات العقلية، أي لا يقصد فيه التوصيل المباشر بين الشاعر والجمهور. . . »(٥٧).

هناك غربة حقيقية يعيشها الشعر الحديث بعيداً عن جمهوره، وبات أكثر الشعر استعراضاً بهلوانياً للغة بإيحاءاتها الصوتية لا بدلالاتها من جهة، ومن جهة أخرى ميداناً للتذهن وعرض الثقافة المتنوعة وقد استتب انبهام الصور والأخيلة التصويرية في الشعر المعاصر «نتيجة لخواء الشاعر نفسه من المضمون الجوهري، أي نتيجة لافتقاره إلى العمق حصراً»(٥٨).

إذن حين يفتقد الشاعر الاحساس العميق بالوجود، وحين يعيش على هامش الحياة، لابد أن يقدم أدباً غامضاً، يكاد لا يفهمه سواه، إن الربط بين الشاعر العميق الذي يهمه أن يقدم أدباً يصل إلى القراء، وبين ما يقدمه من أدب يتسم بالوضوح لأمر جدير بالانتباه، فالشاعر إذن جزء من أدبه، وحين تتضح رؤاه وتتعمق نظرته للحياة يقدم أدباً واضح الخيال عميق المعنى في الوقت نفسه، «ولما كانت أزمة هذا الشعر هي أزمة خيال بالدرجة الأولى، أو ربما الثانية، فإننا قلما نجد فيه الرؤى والصور الفالقة، وإنما هو يعج بالكنايات الدالة على أغراضها، إما بسطحية، وإما بغموض غير

موح ، وهي كنايات يحاول الشـاعر كثيـراً أن يجعل منهـا رؤى ورموزاً، فـلا يفعل شيئـاً في الغالب الأعم سوى أن يطمس بنيتها الداخلية ليطوّح بها في ذاتية مبتذلة ، ظنـاً منه أن التقييم لا الاثـارة هو الحداثة ، ولكن أزمة الخيال في تصوري سبب ونتيجة لأزمة الوجدان ، الوجدان العاجـز عن أن يلم محتوياته في شكل متماسك ، متراص ملتف الأنسجة»(٥٩) .

ما زلنا نفتقد في الشعر الحديث الخيال المبدع ، بما فيه من صور فريدة ، فهو إما أن تطغى عليه الكنايات الواضحة بشكل سطحي ، وإما الكنايات الغامضة التي تدور في فلك الـذاتية ، وقـد ساد اليوم اعتقاد خاطىء عن الحداثـة ، إذ يربـطها بعضهـم بـالغموض ، ويعـود الناقـد فيؤكد أن أزمـة الخيال مردهـا إلى أزمة الـوجدان ، أي افتقـاد الشاعـر إلى العمق الداخـلي يؤدي به إلى العجـز عن تشكيل قصيدة متماسكة ، ثم «إن تخييل الذهني بدلاً من تخييل الانفعالي أو الوجداني ، هو العـرقوب الأخيـلي للشعر المعـاصر الآخذ بـالابتعاد عن الفهم الـتراثي للشعر ، وكـذلـك عن الفهم السيـابي والفلسطيني معاً ، ولعل سر ازدهار السياب والفلسطيني أن يكون ذلك التـوالف أو التلاحم الحميم بين الوجداني والخيالي . . . »(٦٠) فنجد لديهما القدرة على مخاطبة الوجدان (وجدان القهر والفجيعة) والحس المأساوي للكون ، الذي يستند على شمولية الرؤية وكليتها ، وعلى تجربة شعرية ناضجة .

وقد ذكر اليوسف سلبيات أقعدت الشعر الحـديث عن اختراق جـدران المحلية ، ليصيـر إلى العالمية «فهناك قبل كل شيء التعامل مع السري بوصفه موضوعـاً أصيلاً من مـوضوعـات الشعر في كل زمان ومكان وهناك غياب الرؤى التي من خـلالها تميط اللثـام عن وجهها السري الأسـطوري ، وجههـا الذي لـه حرارة القـربان أو الاحتفـال ، والذي إن رآه الشـاعر امتلك نـبرة كاهن ، أو ربمـا نبي . . . »(٦١)فتظهر في هذه النبرة خصوصية الشاعر وخصوصية أمته ، والحقيقة أن الشعر الحديث افتقد هذه النبرة ، وما زال الشعراء المحدثون يستمدون من التراث الغربي «وينقلون معاناة الشعـراء ورموزهم التراثية إلى تجربتهم الشعرية العربية ، إلا أنها كـانت تجربـة مستعارة ، فـإذا كانت معـاناة الشاعر الأوروبي هي معاناة النزع والموت فـإن معانـاة شعرائنـا هي معانـاة المخاض والـولادة . . . أضف إلى ذلك بأن الرموز التراثية بالنسبة للشاعر الأوروبي هي جـزء من وجدانـه الخاص ، وجـزء من الثقافة الأوروبية السائدة ، حيث الجميع يعرف من هو «سيزيف» كما نعرف نحن عنترة ، ولهـذا لم يكن غريباً ، أن جمهورنا حين أطل على هذا الشعر قد أحس الغربة عنه شكلاً ومضموناً»(٦٢) لأنه ما زال يمتلك ثقافة متواضعة ، هذه الثقافة تتعلق أكثر ما تتعلق بـتراث أمته الخـاص ، فعلى الشـاعر الحديث كي يعيد الاتصال بينه وبين جمهوره ، أن يستمد من تراثـه العربي القـديم أولاً ، ثم يستعين بالتراث الإنساني كله .

أما سلمى الخضراء الجيوسي فتقف عند أزمة الشعر الملتزم فترى سبب أزمتـه كونـه اتخذ نغمـاً موحداً في كل مكان : إنه شعر متجهم هجومي ، غاضب فيه تحد جارح ويحمل لهجة غاية في التوتـر والتشنج وطبقة صوتية عالية محترقة ، حتى إنه يكاد يكـون في أغلب نماذجـه شعراً منـبرياً خـطابياً ذا

قاموس موحد وطريقة متماثلة في التناول مما أدى إلى سيطرة الأسلوب الفج عليه، والفجاجة ضد الفن، وهي تذكر أن للشعر السياسي ولشعر الغضب والمقاومة شعراءه، وصورة الشاعر المقاتل لا يمكن أن تنطبق على شعراء جيل بأكمله، فلكل شاعر مزاجه النفسي والشعري الخاص الذي لا يبدع إلا من خلاله.

حلول لأزمة الشعر:

• قد رأت الدارسة أنه بإمكان الشاعر أن يعبر عن الموقف الرافض بأسلوب آخر هو أسلوب التهكم والسخرية والمفارقة البارعة(٦٣).

ومن الحلول التي يراها د. احسان عباس أن على الشاعر الحديث أن يهتم بتنويع نغماته، مع أن «مثل هذا الوضع يؤخر الألفة للبدعة الجديدة، ويقلل من التجاوب السريع معها، ولكن الخطر على الشعر من حصره في سبيل واحد ضيق، كالخطر عليه من كثرة التنويع، وإذا كان التجديد رائدنا، فليكن قوياً مندفعاً، لأن ذلك أجدى عليه من التردد والخوف والحذر»(٦٤).

يريد الناقد من تنويع النغمة، في شعر التفعيلة، تطويع العروض العربي، فلا يكرر تفعيلة واحدة لبحر واحد، ويريد أن يكون الشعراء المحدثون أكثر جرأة في ذلك، فلا يحصرون شعرهم بين جدران التكرار، صحيح أن الجمهور قد لا يتآلف بسرعة مع هذا الشعر المتنوع، ولكن الجمهور أيضاً قد يمل الأنغام الواحدة، فيقل تجاوبه معها، فمن أراد الحداثة لابد أن يكون قوياً في تجديده، مبتعداً عن تكرار تجاربه وتجارب الآخرين، ولهذا دعا الناقد إلى خلق سمات مميزة في البناء الشعري، كي لا نرى ديواناً كاملاً يسير على وتيرة واحدة.

«ولما كان أكثر الناس متفقين على أن الشعر إبداع، فلابد للإبداع من زمن ليختمر في النفس، ولابد للشاعر من مراجعة ما يكتب، ومواجهته بالشك قبل أن يقبله، أما هذا التدفق السيال فإنه يحرم صاحبه العمق والتنوع والاحتفال باختيار الملائم، وربما كان المزيد من الثقافة للشاعر الحديث أمراً ضرورياً ينتصر به على الغنائية والسطحية، فإن محض الموهبة وحده قليل الغناء»(٦٥)، يقف الناقد، هنا، عند علة العلل في الشعر الحديث، وهي السرعة في الكتابة والنشر، التي يصاحبها غالباً، الأخطاء والسلبيات - التي ذكر بعضها آنفاً - لأن الإبداع نقيض السرعة تماماً، إنه يدعو الشاعر الحديث للتمعن فيما يقدمه للقارىء، فلا يقدم له عملاً سطحياً سريعاً، لا يملك السمات الفنية المتميزة ويدعوه للتريث من أجل أن يقدم ما هو مناسب للقارىء العربي، ليحس بألفة معه، ولا يساعد الشاعر على تجاوز الأخطاء كلها إلا الثقافة، إذ لم تعد الموهبة وحدها تكفي لتقديم عمل إبداعي، لأن وظيفة الشاعر تغيرت اليوم، ولم تعد غنائيته وحدها كافية لتجذب الجمهور إليه، ولا بد من أن يتسلح بفكر عميق يساعده على تجاوز تفاهات عصره وصغائره، دون أن يعني هذا القول أن يلجأ الشاعر إلى القول الصريح لذلك شدد الناقد جبرا على

ضرورة أن يعتمد الشاعر «التضمين»، والذي يشكل الجهر نقيضاً لـه، فالجهر «من وسائل الشعر الخطابي والنثر المنطقي، والمنولوغ، حين يجهر بكل ما لدى الشاعر، ويوحي بتبديد كل ما في نفسه من حزن وتوتر، يفقد على الأغلب قوته على خلق الحيرة والقلق والتساؤل، وهي من عناصر الحيوية في الشعر الدائم القيمة، والتضمين لا يكون تضميناً إن راحت أجزاؤه تتناثر بالجهر بحيث تستنفد طاقتها، باستنفاد قراءتها. وهو لا يحافظ على قوتـه الايحائيـة إلا بالـرموز والكنـايات المـطولة التي لا يسهل الإتيان عليها بقراءتها بسرعة»(٦٦).

إن التصريح بالمعنى يفقد الشعر حيويته وروعته، وينحط بـه إلى الشعـر الخطابي والنثر المنطقي، أي يفقده شاعريته، في حين يجعل التضمين الشعر مشحونـاً بالـرؤيا والعـاطفة، فتـأخذ الكلمـة أبعاداً مـوحية، تبقى إيحـاءاتها بعـد القراءة، وهـذا الإيحاء يخلق نـوعاً من المشـاركة لـدى القارىء، فيعمل فكره ليشارك الشاعر انفعاله وتوتره، ولو لم يصرح بذلك.

صعوبة الشعر الحديث والعجز عن قراءته:

وهناك ناحية هامـة التفت إليها النقـاد الفلسطينيـون، وهي ظاهـرة العجز عن قـراءة الشعر الحديث فقد يكون العجز في القارىء، كما يقول د. عباس «ناشئاً عن الاخفـاق في التصور، أو عن الوقوف دون بلوغ مرحلة الفهم الواضح، وهذان جداران كثيفان، ولكن قيامهما بـوجه القـارىء، يجب ألا يؤدي به إلى نفض يديه يائساً متشائماً، لأن القدرة عـلى التصور ليست من سمات القصيدة نفسها، وإنما هي من الخصائص التي يجب توفرها في القارىء أو الناقد. . . »(٦٧).

فعملية القراءة ليست هي استجابة سريعة عفوية، إنما هي عملية متأنيـة، لن يفلح القارىء بها، إلا إذا تسلح بقوة التصور، ومحاولة الفهم الدؤوبـة، فعلى القـارىء ألا يجعل همـه البحث عن المعنى عـبر كل كلمـة، بل أن يجعـل من قراءة الشعـر الحديث عمـلاً مبدعـاً، لابـد لـه من الخيـال التصويري لكي يستطيع كشف أبعاد القصيدة كلها، فقراءة نص شعري معاصر، كما يقول النـاقد اليوسف «يعني أن نناضل طويلاً من أجل القبض على المضمر الذي يحتاج دوماً إلى إعادة اكتشاف، وإلى مطاردة مستمرة مضنية تماماً، كما لو كان ذلك الشيء يأتي ولا يأتي. . وليس من اليسير على هذا اللسان أن يؤدي هذه الوظيفة إلا إذا غدت الألفاظ كماً نوعيـاً، أعني كماً ذا كيف خـاص وإمكانـات مفتـوحة، وبـذلك يستحيـل الوجـود إلى لسـان يبـدع ولا يصف، يتعمق ولا يتسـطح، يغـرز ولا ينتشر. . . »(٦٨).

إذن عملية القراءة ليست سهلة، لابـد لها من بـذل الجهد كي نقـطف ثمار الشعـر الحديث، بشرط أن يمتلك ذلك الشعر اللفظة الموحية المبدعة، والمعنى العميق.

وهكذا لم يكتف النقد الفلسطيني بالتصفيق للشعر الحديث، بـل نجده يتبنـاه ويرعـاه، منذ نعومة أظفاره، ويتابع مسيرته نحو النضج بدأب، يـدافع عنـه، ليثبت أقدامـه، دون أن يغفل عن

أخطائه وهفواته، ولا يكتفي بأن يضع يده عليها، بل نجده يطرح حلولاً لها، تنبع من فهم عميق لروح الحداثة التي تتغذى من الجذور العربية الأصيلة والثقافة الغربية الحديثة العميقة، التي لا تؤخذ ببريق الصرعات الأوروبية، فصار الدفاع عن قيم الشعر الحديثة الأصيلة وفاعليتها في النقد الفلسطيني شكلاً من أشكال الدفاع عن روح الأمة، ووجودها الثقافي.

الحداثة في فن القصة:

رأينا سابقاً كيف اهتم النقد الفلسطيني بمتابعة الاتجاهات الفنية الحديثة، وكيف تحمس للحداثة الشعرية حماسة لا تفوقها سوى حماسته لفن القصة الوافد الجديد على الأدب العربي، فقد عرّف به كما رأينا آنفاً، وبأساليبه الحديثة.

بيّن لنا د. حسام الخطيب أمراً هاماً قد حدث في الغرب، وهو «تضاؤل الفوارق المصطنعة بين الفنون الأدبية تضاؤلاً شديداً، ربما يدعو في المستقبل إلى تغيير مفهوم الفنون الأدبية، وكثيراً ما نقرأ اليوم قصصاً قصيرة فيها من توتر الشعر وتركيزه وكثافة تجربته وغناه بالصور أكثر بكثير من القصائد التي تسمى شعراً لمجرد اتخاذها قالباً معيناً، ولا يقتصر الأمر على القصة القصيرة، فالرواية الحديثة معبأة بطاقات شعرية صارخة، وأن رواية (يوليسيز) لجيمس جويس لم تكن سوى بداءة لهذا الاتجاه الشعري في الرواية فهي أقرب إلى ملحمة شعرية، لا من حيث الجو السابح ونسجها على منوال «الأوديسة» فحسب بل كذلك من ناحية اهتمامها بالايقاع الموسيقي الملائم للحركة النفسية لأبطالها، وبالطاقة الايحائية لألفاظها وعباراتها، وبالمقابل أدى اهتمام الشعر الحديث بالتاريخ والأسطورة والماضي الإنساني بوجه عام إلى مزيد من تبني الشكل القصصي، ومعظم قصائد ت. س. اليوت مثلاً تتجه اتجاهاً قصصياً»[٦٩]. فهل يصح هذا الخلط في الفنون الأدبية في أدبنا، وفن القصة ما زال يبحث عن أرض صلبة يقف عليها تكاد لا تتضح قسماته، ولم يكسب تحمس القراء له كتحمسهم للشعر؟.

ولكننا في الحقيقة، نجد وعياً لهذه المسألة لدى النقاد الفلسطينيين، إذ تناولوا الأساليب الحديثة، بحذر وانتباه. صحيح أنهم ساهموا، إلى حد ما، في التعريف بها، بالكتابة النقدية والإبداعية، بل حتى بالترجمة (إذ ترجم جبرا رواية «الغضب والعنف»، لوليم فوكنر، وكتب لها مقدمة هامة)، إلا أنهم خافوا على هذا الفن من طغيان الأساليب الحديثة عليه، الأمر الذي يؤدي إلى نفور القارىء العربي، والذي مازال في طور التآلف مع هذا الفن، على حين كان التطرف في الحداثة الشعرية مقبولاً لديهم، لكي لا يبقى المجددون في ظل القديم، يوضح لنا جبرا هذه الناحية بقوله «لو لم يكن عندنا شعر رائع، لو لم يكن الشعر ذا تقاليد ثابتة، لما كان هناك تجديد كالذي رأيناه في الشعر... أما في الرواية، فالرواية العربية تكاد لا توجد، لقد جاءتنا الرواية كفن جديد، أما تقليدنا القصصي فإنه يعتمد على «ألف ليلة وليلة»... لقد أثر هذا الكتاب في رواية القرنين الثامن

عشر والتاسع عشر، ونحن تأثرنا بدورنا بهذه الرواية، عندما نكتب رواية اليوم فإننا نفاجأ بعدم وجود تقليد روائي في بلادنا، لذلك كان علينا أن نختصر فترة مئتي سنة من الفن الأوروبي في عشرين أو ثلاثين سنة. لذلك عندما أريد كتابة رواية فأنا لا أستطيع، أو لا يهمني أن أكتب رواية على طريقة الرواية الجديدة، لأن أوروبا متخمة بالطرائق القصصية التي تريد أن تتمرد عليها، أما أنا فأشعر أننا لم نكتب حتى اليوم الروايات التي تمثل مجتمعنا وصراعاته وتغيراته. . »[٧٠].

فالناقد جبرا يحس أن الرواية الحديثة ـ والتي تركز على الصورة وعلى العلاقات البصرية بين الأشياء ـ وعلى العوالم الداخلية للإنسان ـ لا تناسب مجتمعاً نامياً، يمور بالقضايا المصيرية، ولكن الرواية التقليدية من جانب آخر تعيق الكاتب عن اللحاق بركب الحداثة، وهو هنا ينقل لنا تجربته كروائي أو بالأحرى معاناته، فلو أراد أن يكتب رواية حديثة، فيكون بذلك قد خذل موضوعه الذي هو عشقه الحقيقي وإن كتب رواية على طريقة القرن التاسع عشر وعلى طريقة بلزاك مثلاً فيكون بذلك قد تخلى عن الاتجاهات الحديثة التي طالما دعا إليها في مجال الشعر خاصة، فكانت المحصلة تزاوج الطريقتين على غراره الخاص[٧١]. وهذا ما نقصده بالضبط بالتناول الواعي لمسألة الحداثة في فن القصة، إذ هناك رفض للاقتباس والتقليد والتأثر غير الواعي بأساليب حديثة، وذلك من أجل خدمة المجتمع بشكل أفضل، ويتساءل شكري عزيز ماضي، عن المسوغات التي تدعو إلى تقليد تلك الأساليب ما دامت «نتاج ظروف اجتماعية واقتصادية وحضارية امبريالية. . . وبديهي أن ظروف البيئة العربية ليست مماثلة، ولا يستطيع أحد الادعاء بأن الاوضاع التي نمر بها قد حولت الإنسان العربي إلى رقم مبهم بين أرقام مبهمة، وهي الدعوة التي يرددها رواد الرواية الجديدة تبريراً لأشكالهم الروائية وتمردهم على قواعد الحياة والفن. . . لذا سرعان ما يشعر المرء بمقدار الطاقة الضائعة حين يلمس افتقاد التجربة إلى التأثر الواعي. . . »[٧٢].

ما دامت ظروف مجتمعنا مختلفة عن ظروف المجتمع الغربي، فلابد للاشكال الفنية المستخدمة أن تختلف فهناك علاقة جدلية بين الشكل والمضمون، ولهذا يرفض الدارس الأساليب الحديثة، حين تؤخذ كما هي، ويدعو إلى «التأثر الواعي» بها أي ما ينسجم مع المضامين التي يطرحها مجتمعنا على الأدب، وهذا هو رأي د. حسام الخطيب أيضاً، كما وجدناه سابقاً، وهو يرفض أيضاً أن يرى في غياب المؤثرات الحديثة في القصة القصيرة في سوريا مؤشر سلامة وصحة «فكما أن المرء سيكون آسفاً حين يرى غالبية عظمى من القصص تتأثر بالنزعات الحديثة في العالم وسيتهم القصة السورية بالتقليد الأعمى، فإنه يجب أن يشعر بالأسف لغياب أي قبس معافى أو غير معافى من النزعات الجديدة، لأن هذا الأمر بحد ذاته يؤيد الحكم السابق حول محدودية اتصال المتسابقين بالثقافة النوعية الحديثة. . . »[٧٣].

بما أن فن القصة قد أخذ عن الغرب، فلابد أن نتابع تطوره هناك، لكي نغني تجربتنا بهذا الفن الجديد، ولكن دون أن نكون عالة على التجارب الغربية نقلدها تقليداً أعمى، ويكون

اقتباسنا لها اقتباساً غير معاق، وهنا نختلف مع د. الخطيب، لأنه - في رأينا - لا ضير في غياب مثل هذا الاقتباس ما دام لا يقدم شيئاً يذكر على مستوى الابداع، ولعل حماسة د. الخطيب للحداثة أدت به إلى مثل هذا القول، خاصة بعد أن لمس ضعف الثقافة الغربية لدى الأدباء الجدد.

إن هذا التفتح على الأساليب الغربية لا نجده عند خليل السواحري، والذي يرى «أن نزعة التجريب التي شاعت في القصة القصيرة العربية ليست ملائمة لتقديم مضامين المقاومة والتصدي، وأن الأشكال القصصية التقليدية هي الأكثر صلاحية لأدب المقاومة ورفض الاحتلال»(٧٤)

يكاد السواحري يتفرد في هذا الرأي، فالنزعة التجريبية تصبح غير ملائمة لمضامين المقاومة حين تؤخذ بعجرها وبجرها، أما حين يكون التأثر واعياً لطبيعة المضامين لدينا، فإنه لابد أن يفيد التجربة القصصية ويغنيها. إن لدينا في قصص وروايات الشهيد غسان كنفاني مثالاً حياً على ذلك، فقد أعطانا دليلاً رائعاً على أنه ليس هناك هوة بين الاستخدام الواعي للأساليب الحديثة وبين المضامين النضالية في الأدب.

إذن الاغراق في هذه الأساليب هو الذي لا يناسب أدبنا المقاوم وغير المقاوم، أما الاتزان في الأخذ والوعي لما نأخذه، فهو لا شك سيؤدي إلى اغناء تجربتنا القصصية من جهة، وسيصل بنا إلى أبواب العالمية من جهة أخرى، وهذه الأبواب لن تفتح أمامنا إلا إذ تمتع أدبنا بصفات محلية لصيقة به وضمنية فيه تجعله كاشفاً ومؤثراً في كل زمان ومكان، لأنه يقدم للعالم مادة لا تقدمها الآداب الأخرى على حد قول جبرا، فيرى الناس فيه على اختلاف رقعته الجغرافية أو البيئية، إضافة إلى تجربتهم واغناء لها، وشحذاً على الاستزادة من الحياة، وهذا لن يكون إلا إذا تمتع الكاتب بتميز في أسلوبه يدفع عن المتلقي «حس الرتابة، أو التكرار أو سماع الصدى، ويقنعه أخيراً أنه أمام أصالة حقيقية. تاريخ الحركات الفنية إنما هو تاريخ الأساليب، وضمن الأسلوب السائد للحركة الواحدة، ثمة الأسلوب الفردي لكل من يساهم بهذه الحركة، وبالنسبة إلى موضوعنا هنا، فإن الذي ينبه القارىء ويحفزه للمتابعة هو أن هذه المادة «الغريبة» عنه المترجمة إلى لغته، لها صوتها المغاير، ولكنه صوت حقيقي لهاجسها المخالف، ولكنها حس نابض، أي أن لها «أسلوبها» الخاص في التغلغل إلى دخيلته(٧٥).

خاتمــة :

إذن لن نؤثر في ضمير العالم حين نكون صدى لغيرنا، فلا نقدم شيئاً متميزاً على صعيد الشكل والمضمون، ولهذا نجد الناقد اليوسف قد أخطأ في فهم الحداثة، حين جعل أوروبا مثلاً يحتذى في مجال الشعر، فشعرنا المعاصر على حد قوله تفوح منه رائحة الحداثة ولكنه «لم يستطع أن يضع نفسه في مصاف المنتجات الجلى لأوروبا الشمالية الغربية، وهذا يعني أن المجتمع العربي يعيش أزمة حضارية، بل ربما يعني أننا ما فتئنا أمة من القرون الوسطى»(٧٦).

لابد أن يتساءل المرء هنا، ألا تكـون الحداثـة الشعريـة إلا بالـوصول إلى مصـاف المنتجات الأوروبية الجلى؟ ثم ألا يقع الشاعـر في هاويـة التقليد ويبتعـد عن الفرادة والعمق، كثيـراً ما نـادى الناقد بهما، حين يضع في ذهنه مثالاً يحتذيه؟

إن الحماسة للحداثة في مجتمعه، وتجاوز الوضع المتخلف، هو ما حفزه، باعتقادنا، لمثـل هذا القول وهذه الحماسة هي التي أوقعت الناقد (جبرا) في محدودية الرؤية وضيق الفهم للشعر التقليدي حتى إنه يرى في شعر الجواهري الذي يمثل هذا الشعر خير تمثيل، قد «بلغ أوجاً لم يكن لذلك الشعر من بعده إلا أن يضعف فعله في النفوس، في عصر كثير التشوف والحركة والغليان»(٧٧) يجب في رأيه ألا يهزنا في هذا العصر سوى الشعـر الحديث، والـذي هو المؤهـل الوحيـد للتعبير عن هـذا العصر الشديد الغليان!!

ترى ألا نتحمس للقصيدة التقليدية حين تكون جيـدة المحتوى والشكـل، والتي قد يكتبهـا الشعراء المجددون أنفسهم؟ ألا تهتز لها نفوسنا ونحس أنها تخاطب ضمائرنا؟ ألا تشكل هذه النـظرة انفصاماً عن التراث الشعري القديم؟

بينما نجد الناقد د. احسان عباس يرى أن الشعر الحديث ذاته «لم يستطع أن يتجاوز الـتراث الشعري القديم إلا قليلاً. ولعل هذا ان يكون وضعاً طبيعياً، فإن تصور الشاعر لجمهوره ـ مسبقاً ـ هو الذي يحدد مدى تراثيته أو مدى تجاوزه للتراث، وبين هؤلاء الشعراء من يؤمن أن الشعـر فعاليـة إنسـانية، لابـد أن تؤدي دورها في ايقـاظ المجتمع، وفي هـذا الصدد تصبح مخاطبـة المجتمـع ـ أو الجمهور ـ وصلاً لهذا الشعر بالتراث، حتى يستطيع ذلك المجتمع أو الجمهور التراثي في نزعته عـلى تذوقه والتأثر به»(٧٨).

وهكـذا فقد استعـان الشاعـر الحديث ببعض أشكـال الشعر التقليـدية، ليكـون أقرب إلى جمهوره وليستطيع ممارسة التأثير عليه بشكل أفضل.

ومما يجدر الاشـارة إليه، أنـه لا ينبغي أن يفهم من كلامنـا السابق أن جـبرا يرفض الـتراث الشعري، ويرى فيه عائقاً أمام الحداثة، بل على النقيض من ذلك نجده مقدراً لكل مـا هو رائـع في الفكر الحضاري غير رافض لشعر النهضة أو شعر صـدر الاسلام والشعـر العباسي، لكنـه يريـد أن يجعل منه قوة باعثة لا يقف عندها بل يضيف إليها ويطالب بالدمج بين الـوعي الكلاسي أو الـوعي التاريخي ووعينا المعاصر. المجددون برأيه هم الذين يملكون، على الأغلب وعياً تاريخياً عميقاً، وأما الذي لا يملك هذا الوعي فلن يكون مجدداً(٧٩).

وهذا يعود بنا إلى البداية حيث لاحظنا الحاحاً من قبل النقاد الفلسطينيين على ضرورة الـربط بين الاصالة والمعاصرة، وهنا حدد لنا جبرا أن التجديد لا يكون برفض الماضي والجهل به، فمعرفة الماضي تزود المجدد برؤية واضحة تجعله يكسر قواعد الجمود فيه، ويستفيد من بذور حيـوية كـامنة فيه ويتعلم من روائعه، وهذا هو المقصود بالقوة الباعثة فيه.

فالتجديد إذن ليس انتفاضة على الماضي ورفضاًله، إذ لن يكون بالامكان تقديم عمل مبدع إلا باستيعاب الماضي ومعرفة ما تحقق فيه وما لم يتحقق بعد، ومن أراد الحداثة أي وعي الحاضر والمستقبل لا بد أن يعي ماضيه، ويخلق لقاءً متوازناً بين الأزمنة، وإلا فإنه لن يأتي بجديد على الاطلاق.

ثالثاً قضية التراث :

يحسن بنا في البداية أن نحدد كلمة ومفهوم « تراث » آخذين في ذلك بتعريف د . إحسان عباس ، الذي وهبه جلّ حياته وجلّ إنتاجه ، فالتراث كما يراه هو « جميع المنجزات الفكرية للأمة متمثلة في كتب أو وثائق أو آثار أو نقوش أو فنون إلى غير ذلك مما يمثل في مجموعه « حضارة» أمة وجهودها الفكرية على مر الزمن » . (١)

فالتراث هو كل الجوانب المشرقة التي ورثناها عن الأجداد ، وصنعت حضارتنا ، بغض النظر عن الجوانب السلبية فيه ، فهو إذن لا يعني الماضي كله أو جانباً من جوانبه ، كالدين أو التاريخ فقط .

كيفية التعامل معه : لقد آمن النقاد الفلسطينيون ، كما رأينا آنفاً ، بضرورة اتصال المجددين بالتراث وأن للتراث قوة هائلة في حياتنا ، خاصة إذا أخذت الجوانب الحية وأهملت الجوانب الميتة فيه ، رأينا كيف أكدوا على ضرورة الإضافة إليه ، وعدم الوقوف عنده ، فالعودة إلى التراث لا تجدد قوته إلا بالإضافة إليه ، إذ الإضافة فقط تهيىء المسار المستقبلي للنسغ الحي الكائن فيه ، على حد قول جبرا ابراهيم جبرا ، كما أن المجددين ، في رأيه ، يرون في الماضي جذوراً ومنبتاً وجذعاً « تستمد منه اللغة طاقتها ويستمد منها الإبداع عصارة الديمومة ، فيصبح كل جديد فرعاً آخر من دوحة عظيمة ، دون أن يعيد الفرع شكل الفرع الآخر ، وهنا سر حيوية هذا الجديد : إنه جزء من الطبيعة الخلاقة ، التي لا تخلق ورقتين متشابهتين ، بله الأغصان ، أما الماضي لدى غير المجددين ، فهو أول الحلقة التي يطالبون بانغلاقها وذلك بأن يعود خط التطور فيستدير نحو أوله ، وهذا تناقض أساسي في الماضي وعظمته وقوة إيحائه » . (٢)

فالفرق كبير بين الذين يرون في الماضي قوة حيوية لا يمكن للمبدع أن يستغني عنها ، وبين التقليديين الذين يجمدون طاقاته بالدوران حول معطياته فقط دون أية إضافة إليها ، وهم بتقديسهم لها على هذا النحو المتشدد ، يقتلون طاقاتها التي ترفد الإبداع ، ويهدرون بالتالي عناصر الخلود في أدبهم ، لأنهم يكتفون بترديد صدى الماضي دون أن نسمع صوتهم الخاص بهم ، فيصبحون عالة على الماضي ، ولا يغنون الحاضر أبداً .

وفي المقابل هناك طائفة من المجددين ، ازدادت حدتهم إثر هزيمة حزيران ، يرفضون الماضي بجملته ، وهؤلاء لن يستطيعوا أن يقدموا شيئاً على مستوى الإبداع ، لأن التشبث بالماضي ، كما

يقول الناقد يوسف اليوسف يعني الطموح « لإعادة إثباته من جديد ، وبالتالي هو نفي للانحـدار أو التسـاقط القائم » شريـطة أن يفهم الإثبات عـلى أنه تـوكيـد أو طمـوح لتحقيق مـاهيـة الإزهـرار المنطفىء ، لاستعادة هذا الإزهرار بنسجه ودمه ، الذي كان عليه تماماً أي باستعادة مضمونه الجوهري وحده وبالنسبـة إلى تشبث العرب المعـاصرين بماضيهم الـزاهر ، لا يمكن أن يكـون هذا التشبث عقلانياً إلا إذا فهم المضمون الجوهري للماضي العربي على أنه القوة ، التي تضمن المنعة من طائل الآخر، وتفتح شخصية الإنسان في مأمن من عدوانيـة الأغيار، وأن مـا ينبغي أن يستعاد هـو القوة ، ولكن بلبوسها العصري الذي لا يمكن أن يعني سوى البنيات الاقتصادية المتراصة والبنيات الفكرية المعاصرة والمؤهلة في الواقع العربي . إن الماضي يجب أن يفهم بوصفـه مستقبلاً أرقى لا من الحـاضر وحده ، بـل من الماضي نفسـه ، أي أن الماضي ـ المستقبـل ينبغي أن يغدو تجـاوزاً ونقيضاً للماضي المنطفىء ، الذي لا تستحيـل استعادة نسيجـه فحسب ، بل الـذي لا يحتاج أحـد إلى هذه الاستعادة ، أو قل أن في استعادتها تراجعاً حتى عن انحطاط الحاضر الذي يتعذر ألا يكـون حامـلاً ببرهة تخطيه وعناصر مغادرته . »[٣]

بما أننا نملك ماضياً مزهراً في جوانب كثيرة ، فالتمسك بهذه الجوانب يعيننا على الوقوف عـلى أرض صلبة ، في زماننا العربي المنهار هذا، ولكن لا يعني هذا التمسك أننا سنرى الوجه نفسه لحضارة مزدهرة في وقت مضى ، وإنما سينبض في داخلنا روح الماضي ، فيمنحنا قوة نثبت فيها ذواتنا في عصر التحديات الحضارية هذا ، وبذلك نملك تميزنا وشخصيتنا المستقلة ، فلا تستطيـع أية قـوة معتديـة مسحنا مهما كانت قوية ، لأننا حصّنا أنفسنا بقوة داخلية ، تثبت هويتنا القومية والثقافية الخـاصة ، وهذه القوة إذا ساندها هاجس المعاصرة في مجال الاقتصاد والفكر ، فـإننا بـذلك سنحقق مستقبـلاً أرقى من الحاضر ، بل من الماضي نفسه لأننا أضفنا إليه روحاً عصرية جديدة ، وتجاوزنا سلبياتـه ، فلم نستعـده كما هـو لأن مثل هـذه الاستعادة تعني سقـوط الحاضر في هـاوية الانحـطاط ، بدل أن يكون الماضي عاملاً في دفع الحاضر إلى مستقبل أفضل ، يصبح عثرة في طريق الحاضر .

إن هذه النظرة المتزنة الموضوعية إلى الماضي ، مشتركة لدى النقاد الفلسطينيين كـافة ، فمنـذ وقت مبكـر ١٩٤٩ أكد جـبرا وأصدقـاؤه في جماعـة « بغداد للفن الحـديث » أن العودة إلى الجـذور « يجب أن يشفعها عقل مشبع بقضايا عصرنا وأساليبه في زمان كوني باتت الفنون فيه يتصل بعضهـا ببعض عبر الفوارق القومية جـذوزنا والحـالة هـذه ، تمدنـا بتلك الحيويـة التي تستنبع من تـرابنا ، المتميز بنكهته لتتفاعل مع نزعات إنسان اليوم ، وإيقاعات وجوده الجديد ، الذي تتحكم فيه قـوى فكرية ، وتكنولوجية يجب أن نكون أنداداً أكفاء لها .

العودة إلى الجذور ليس مجرد نزعة رومانسية ، لجعل المـاضي يبدو أجمـل وأهم من الحاضر ، وهو خطأ يقع فيه الكثيرون من الفنانـين والنقاد ، فيتنـازلون بـذلك عن حقهم المـطلق في الخلق ، وإبداع ما لم يعرف في الماضي من أساليب في القول والنغم والرؤية ، وفي حالة كهذه ، تكون العودة

إلى الجذور انكفاء لا أصالة وتكون انعزالاً عن المستقبل »[٤] .

إن ما يريده الناقد هو توظيف التراث لأغراض عصرية ، وأن ينظر إليه نظرة جديدة ، بعيدة عن الجمود وبذلك يمكن أن نتجاوز حدودنا القومية ، ليصبح إبداعنا كونياً ، نخاطب عبره ضمائر العالم ، فنسهم في تكوين الحضارة الإنسانية ، لأننا وضعنا الحاضر نصب أعيننا وضرورة التفاعل مع الماضي سعياً لتكوين شخصية متميزة تواجه تحديات العصر الفكرية ، والتقنية ، وتبتعد عن الخنوع والتبعية ، وهكذا تكون العودة إلى التراث حافزاً للإبداع في وقتنا الحاضر ، لا تعبداً في محرابه بعيداً عن قضايا العصر وهذا ما يراه د . حسام الخطيب إذ « لن ينفعنا كثيراً أن نفزع إلى التراث دون الحاضر . . .

وذلك لأن هويتنا في خاتمة المطاف هي وجودنا ذاته ، ولن تقوم لهويتنا قائمة بغير وجود قوى ، ولكي يكون التراث مؤثراً لنبتعد عن اعتماده مهرباً من مسؤوليات الحاضر . . . »[٥]

وهذا القول ليس إخلالاً بالتوازن ، أو دعوة للمعاصرة على حساب التراث فالناقد يؤكد لنا في موضع آخر أنه « لن يفيدنا كثيراً ، ولن يفيد قضية لغتنا أن نكون أبناء ماضينا على حساب عصرنا ، وأن نكون أبناء عصرنا على حساب ماضينا . »[٦]

وما يقلق د . الخطيب هو أن تصرف الجهود « لصالح أعمال قديمة لم يكن لها شأن في الماضي وليس من المنتظر أن يكون لها شأن في المستقبل ، وهذا أمر مختلف بالطبع ، عن مبدأ إحياء أعمال تراثية لم تتح لها السيرورة في الماضي لسبب من الأسباب ، ويتوقع أن يكون لها شأن ما في الحاضر أو المستقبل . »[٧] إنها دعوة للتنقيب عن كل ما أهمل في التراث ، كما أنها دعوة لانتقاء كل ما يفيدنا في بناء حاضرنا ومستقبلنا ، أي كل ما له قدرة على الامتداد لا الارتداد ، على حد قول عبد الرحمن ياغي فليس المقصود من العودة إلى التراث الرغبة في التتابع الزمني للعصور ، وإنما الرغبة في تتبع « الزمان الاجتماعي . . والمحاور المتصلة بقضايا الإنسان المصيرية . من هنا كان لا بد من الاختيار الواعي المعتمد لمجال من مجالات التاريخ الماضي ، لاستحيائه في سبيل الإنسان المعاصر وقضاياه المصيرية »[٨] هذا التلازم القوي بين التراث والعصر لدى النقاد الفلسطينيين دليل على أن هاجس الحاضر البائس يمثل في أذهانهم دائماً ممتزجاً بإرادة التطور المبنية على أسس الأصالة ، أي وعي الماضي بجوانبه المضيئة على أسس المعاصرة وهذا يعني البحث عن كل ما يلبي حاجة المجتمع العربي إلى التطور فهم أكثر الناس معاناة من وطأة التخلف والضعف ، بسبب نكبة فلسطين ، ولذلك كانوا من أشد الناس حماسة للتغيير المبني على تراثنا الخاص ، والمساهمة في الوقت نفسه في الحضارة الإنسانية ، ولن يكون هذا الأمر إلا بالتعمق في الجذور التي « هي ضرب آخر من التعمق في شعاب الذات ، وإذا كانت الهوية العربية اليوم تسعى إلى تجديد نفسها على نحو حضاري إزاء هويات حضارية أخرى فإن في العودة إلى الجذور تعمقاً في الذات ، أو الهوية العربية ، لا بد أن يحقق شكلاً من أشكال الأصالة شريطة أن يعرف الفنان كيف يصب هذا المختلف في تيار المنجزات

الإنسانية إنها عملية صعبة مثيرة ورائعة . »[9].

إذن لن يقـدم الفنان شيئـاً إذا لم ينـطلق من جـذوره ، التي تكّـون ذاتـه ، وتحقق لـه هـويـة حضارية خاصة به ، وتجعله يقف شامخاً إزاء الحضارات الأخرى ، فيستطيع حينئذٍ أن يقدم ما يميزه ويختلف به عن الآخرين ، شرط أن يقدمه في إطار إنساني عام ، يستطيع أن يجذب إليه كل قـارىء مهـما كانت جنسيتـه ، وهذا أمـر ليس سهلاً عـلى المبدع ، ولن ينجح به إلا إذا استـطاع أن يمـزج تراثه ، أي خصوصيته بكل ما هو كوني ، عندئذٍ يقدم عملاً فريداً ورائعاً في الوقت ذاته .

وهناك مسائل كثيرة تنبثق عن قضية التراث وتحتـاج إلى مناخ من المنـاقشة الحـرة المتبصرة على حد قول د . الخطيب ، « ونحن العرب ليس لدينا مـا نخشاه في هـذا الصدد ، بسبب من مميـزات أخرى أهمها اتصال حاضرنا بماضينا وتآلف طبيعة تراثنا وانسجامه الداخلي وعظمة ماضينا وطابعـه الإنساني ومكانته العالمية الكبرى في تـاريخ الحضـارات ، وإجماعنـا على أن نكـون أنفسنا) وأبنـاء تراثنا . بسبب هذه العوامل وعوامل أخرى كثيرة من جنسها ، يمكن أن نكون مرشحين لأن نجعل من تجربتنا في التقرب من التراث نموذجاً يحتـذى بين شعـوب العالم المعـاصرة التي تتنازعهـا عوامـل (التقليد) و(المعاصرة) و(الهوية) و(الانفتاح الإنساني) . . . وإن في تراثنا ذاته من المقومـات ما يسهم في إنقاذ الإنسانية من البلبلة .[10]

إن المناقشة الـواعية للتراث تـزيد صـوره المشرقة وضـوحاً ، فيـزداد غنى ومضاء رغم مـرور السنين ، وما يشجع على هذا الموقف أننا أمة ترفض الانقطاع عن مـاضيها ، نـرى في معظم تـراثنا انسجاما وإنسانية ، بالإضافة إلى دوره العظيم في بنـاء الحضارة الإنسـانية ، لـذلك يمكن لـه ـ عبر مقوماته العظيمة ذات الخصائص الكونية من حب وخير وجمال ، إلى جـانب ـ طابعهـا الروحـاني ـ المساهمة في إنقاذ البشرية من المادية التي طغت عليها بحقدها وبشرها وبشاعتها ، فـالروح الـتراثي مزوّد كما يرى الناقد اليوسف « بخصائص قلّ أن تتوفر اليـوم لعصر آلي ربوي واستهـلاكي ، عصر يغتذي بقشور الزمن بدلاً من لبابه ، ففي الماضي التراثي كان كل شيء يسـير بتؤده ، ولكنه يتحـرك في العمق لا على السطح ، وكل ما يـأتي من الأعماق راسـخ لا يمكن لتقلبات التـاريخ أن تـطال من صلادته وحيويته . »[11]

إذن المنـاقشة الجـادة للتراث تبرز وجهـه الإنساني هـذا ، وتنقيه من شـوائب علقت بـه مـع الزمن ، فيصبح أكثر نقاء ووضوحاً ، مما يؤدي إلى زيادة فعاليته في عصرنا .

وهذه التنقية تكون عبر إحيـاء ينصف تراثنـا ، ويبعث إلى الحياة الكثـير عن نماذجـه الخصبة والتي دفنت بين أنقاض العصور ، وقد برز هذا الجانب الحيوي والفعال لدى د . إحسان عباس ، فكشف عن الأوجه الإيجابية فيه ، ليسـاهم في تطور الـدراسات الأكـاديمية ، وقـد أحس حين بـدأ بخوض هذا المعترك بأن ما بين أيدينا من مصـادر موحيـة (في الأدب والتاريـخ مثلاً) قـد استهلك بتكرار النظر ، وأن المستشرقين قد سبقونا في حركة إحياء الشعر وفي درسـه لذلـك . أخذ بـالبحث

والتنقيب عن الجديد فيه ، حتى وفق إلى بعث وثائق جديدة ، تضيء جوانب مجهولة في الأدب والتاريخ الصقلي والأندلسي ، وهو لن يقف عند ظاهرة بعث التراث والتي رآها تمثل تراكماً يبهظ الأجيال التي لديها أشياء أخرى كثيرة عدا التراثية ، لذلك حاول أن يستنطق المصادر التراثية بالبحث والدراسة ، وهو لولا إيمانه بأن للتراث دوراً ـ من بين الأدوار الأخرى ـ في بناء الشخصية العربية الأصيلة ، لكان اهتمامه به أقل بكثير وهذا لا يعني أن أثر التراث يكون دائماً إيجابياً ، إن إحياء التراث على الوجه العشوائي سيعيدنا إلى المماحكات الناشئة عن المفاضلة بين الأفراد أو عن الصراع بين المذاهب .[١٢] فيجب « أن نحيي الروح — الإيجابية في التراث ، لنغرس الثقة في أنفسنا ، ونستفيد من الدروس السلبية فيه بتجنب الوقوع فيها ، وأن نجعل من التراث حافزاً لا معوقاً ن فمثلاً التاريخ الأندلسي مليء بالسلبيات ، ولكن لا بد أن نخرج منه بدرس هام متعدد الجوانب ، ومن تلك الجوانب الوعي لأخطاء الفرقة والتشرذم ، والإيمان ، رغم ذلك ، بدورنا الحضاري في النهضة الأوربية ، وبقيمة التمسك باللغة ، شاهداً على الوحدة الكبرى وعاملاً فيها ، وبخصب الثقافة العربية التي أنجبت مثل ابن حزم ، وابن رشد ، وابن خلدون ، وباللحمة الضرورية بين مشرق الوطن العربي ومغربه ، لأنهما يردان منبعاً تراثياً واحداً »[١٣]

وهكذا يصبح تحقيق التراث ودراسته عملاً نضالياً ، يسهم الناقد عبره في خدمة قضايا الأمة ، بل يتحول إلى معلم يرشدها سواء السبيل ، بعد أن يزرع فيها الثقة بالنفس ، أساس كل إبداع ، فيبين لها الدور الحضاري لتراثنا في النهضة الأوربية ، وما قدمه هذا التراث من عظماء على كافة الأصعدة (الشعرية والفلسفية والعلمية) . كما يدعو أمته عبره إلى الوحدة مستفيدة من عبر التاريخ ، ويبين لها أنها تمتلك ، في هذا المجال ، عاملاً مهما وهو اللغة التي تربط الحاضر بالماضي ، كما توحد المشرق بالمغرب عبر تراث ثقافي واحد .

هنا نجد ابتعاداً عن النظرة التأثرية الفردية للتراث كما نجد الناقد يربطه بالواقع وهمومه المصيرية ، ويدعو إلى الاستفادة منه ، خاصة في مجال الوحدة ، دون أن يعني ذلك انكفاء عليه ، أو اتخاذه تعويضاً عن عجز الحاضر ، أو بديلاً عن إنجازات حضارية وتجارب فكرية ، وانتصارات حديثة ، وبذلك يتحول الماضي إلى رافد للحاضر ، يسهم معه في بناء المستقبل ، ومن هنا جاءت أهمية إحياء التراث .

إن مفهوم إحياء التراث وجدناه لدى النقاد الفلسطينيين كافة ، فهم رفضوا إحياء كل ما هو ميت في تراثنا ، فأية قيمة في نشر المتون النحوية المتأخرة ، أو ملخصات كتب الفقه أو ما أشبه ذلك على حد قول د . عباس الذي يبين لنا كيف أصبح إحياء التراث » كسلاً عقلياً أو تديناً زائفاً ، أو انحشاراً متطفلاً في زمرة المثقفين ، وإزاء هذا الفيض من التراث تضاءل عدد المستفيدين منه ، أو القادرين على تفسيره وتقييمه ، لأن الجانب الآلي في الحركة الثقافية التراثية ، طمس للجانب الإبداعي فيها [١٤]. وربما لهذا السبب رفض د . الخطيب أن تكون مهمة إحياء التراث عشوائية أو

فردية أو قطرية ، فهي في رأيه « مهمة قومية عاجلة ، لا يمكن أن تؤتي أكلها إلا اذا استندت إلى سياسة واضحة وهادفة . »[١٥] خاصة بعد أن اشتدت حملات التشكيك بالتراث إثر الهزائم المتكررة ، واعتباره عائقاً أمام النهوض وسبب تخلفنا وعجزنا ، وقد رأينا من يتشكك ، إثر هزيمة حزيران ، « في أصالة ما قيل عن هذا الماضي أولاً ، ثم في صلاحية هذا الماضي للحاضر والمستقبل ، وزادنا التقدم العلمي ، إيماناً بأن الطريق إلى المستقبل ليست في الالتفات إلى الوراء ، كل هذه حقائق قد تفسر هذه الثورة على التراث ، ولكن مثلما أن الأزمة خلقت مباشرة تجريحاً لحاضر الأمة ومقوماتها ثم هدأت تلك العاصفة بعد سكون الصدمة الأولى ، فكذلك هذه الحملة على التراث إنها ليست وليدة تبصر فيه ، تقبل ما يمكن أن يتحد مع التجدد ، وترفض ما يقف عقبة في سبيل التطور ، وإنما هي جزع من تخمة الاكتفاء بتمجيد ماضينا وتراثنا غير أنه لا بد للفنان ، من أن يعود فيدرك في لحظات الهدوء والتأمل ، أن الأمة العربية ليست بدعاً في الأمم ، وأنه ليست هناك أمة تنكرت لكل تراثها الماضي ورفضته مهما يبلغ حظها من التقدم والرقي في الحاضر . »[١٦]

إذن الهزيمة جعلت بعض الفنانين غير متيقنين ، في غمرة انفعالهم ، من قيمة تراثهم ، فحملّوه مسؤولية تدهور أمتهم ، فزادت رغبتهم في نبذ الماضي والحاضر على السواء ، واللحاق بموكب التقدم العلمي وتخيل بعضهم أن الماضي نقيض لكل تطور وقوة ، وانطلق من جهله هذا ينال منه ، فوقع في خطأ الفهم والتسرع في الحكم ، ولكنه إن جافى الحق في هذا ، فإنه اقترب منه في خوفه من ظاهرة الوقوف عند تمجيد الماضي والبحث فيه عن ملاذ ينسى المرء في ظله كابوس الهزيمة .

والحقيقة أن هؤلاء المتشككين في جدوى الماضي ، وبعد زوال انفعالهم بسبب الهزيمة ، لا بد أن يروا أنه من المستحيل أن تتنكر أمة لتراثها ، مثلما هو مستحيل ضياع ذاكرة الأمة ، ووضع جدار بين حضارتنا الماضية وبين واقعها ، ما دام الجهل منطلقهم في النيل من التراث ، فمن البديهي رفض أقوالهم ، إذ كيف يهاجمون تراثاً يجهلونه ، ولا يستطيعون تحديد مزاياه وعيوبه !

إذن ليس من المستغرب تنكرهم له ، ولهذا فإن تشككهم هذا لن يؤتي ثماره ، لأنه ما من أمة أنكرت تراثها ، واستطاعت أن تقف على أقدامها في حاضرها ، حتى « الماركسيون اهتموا بالتراث ولم يجحدوه عكس ما أشيع عنهم . »[١٧]

ولذلك شدد النقاد الفلسطينيون على أهمية معرفة التراث بإحيائه ودرسه عندئذٍ يصبح سهلاً علينا انتقاء ما يدفع مسيرة تطورنا إلى الأمام ، ونبذ كل ما يعيق هذا التطور ، وكذلك نستطيع الوقوف في وجه كل هجوم على ماضي العرب وتراثهم بشكل علمي . وقد وضح لنا الناقد اليوسف كيف يخدم مثل هذا الهجوم الصهيونية والاستعمار ، فقد « تمحور النظريون الصهاينة حول نقطة مفادها أن سكان الدول العربية ليسوا متجانسين أبداً ، وهذا يعني أن ليس ثمة من لون واحد يضم سوريا إلى الأردن مثلاً ، وأن التباين أو التباعد بين سوريا أو الأردن كالتباين أو التباعد بين الملايو

والمكسيك مثلاً . القطيعة مع الماضي هي القطيعة بين سكان الدول العربية . الماضي هو ما يوحد العرب ، وليس الحاضر ورفض الماضي بهذه المبالغة ، بهذه الصيغة الطفلية ، رفض للوحدة بل رفض للغة العربية ذاتها . »(١٨)

لقد شارك مهاجمو التراث الصهاينة ، ربما دون علم منهم ، في النيل من عامل مهم من عوامل الوحدة بين العرب ، وهو الماضي المشترك ، الذي يخلق وجداناً مشتركاً لدى العرب ، فأي رفض للماضي هو رفض للوحدة وتكريس للتجزئة ، وكل من يملك قدراً من الوعي والتفكير لا بد أن يتراجع عن موقف المهاجم هذا كما حصل لأدونيس فعلاً . وعلى هذا الأساس فإن الذين « يدعون إلى الثورة على التراث يدركون مدى حضور الماضي في الحضارة الحديثة ، عمداً لا عفواً ، في صورة معالم أثرية ومدونات كتابية ومتاحف وبحث في الآثار ، ومناهج جامعية لدراسة تاريخ كل شيء (تاريخ الفلسفة ، تاريخ العلوم ، تاريخ الأدب . . .) وغير ذلك من صور تجعل الماضي حياً في الحاضر ، ليقل من يشاء هذه « رومانطيقية » إنسانية ، ليست وقفاً على الأمة العربية ، تنبع من رغبة الإنسان المستترة في أعماقه في أن يعيش زمنين بدلاً من زمن واحد ، بل إن المرء ليحس أحياناً ، وهو يقارن هذه الناحية ، حضور الماضي في الحاضر ، أن الأمة العربية من أقل الأمم احتفالاً بحضور هذا الماضي في الحاضر ، لأنها تشمله في الغالب بإهمال وقلة مبالاة . »(١٩) كما يقول د . إحسان عباس .

إذن مهما توالت الهجمات على التراث ، فإنها لن تقضي عليه ، وسيبقى ماثلاً في حياتنا عبر المعالم الأثرية والكتب والمناهج التي تعتمد التاريخ ، إن كل ذلك يهبه الحياة في حاضرنا ، شئنا أم أبينا لأن هناك رغبة داخلية تحدو الإنسان إلى أن يعيش زمنه الحاضر والماضي معاً ، وهذه صفة كونية ، ولكن العرب ما زالوا أقل الناس رغبة في هذا ، مع أنهم ، لا شك ، يملكون حضارة عظيمة ، يمكن أن تساندهم في تطوير حاضرهم .

وهكذا فإن هاجس الهوية والرغبة في إثبات الذات العربية عبر التراث ، هو ما يسيطر على النقاد الفلسطينيين ، وربما بسبب النكبة وتعرضهم للشتات ، كان خوفهم على الجذور العربية الأصيلة كبيراً وقد واكب هذا الخوف هاجس الحاضر والإلحاح على تغييره ، على أسس تراثية وعصرية في آنٍ واحد ، كل ذلك من أجل صنع غدٍ أفضل .

التراث والشعر :

رأينا سابقاً كيف دعا د . إحسان عباس إلى ضرورة وصل الشعر الحديث بتراث المجتمع حتى يستطيع الجمهور ذو النزعة التراثية تذوقه والتأثر به ، وقد وقف د . عباس ضد من ثار على هذا التراث من شعراء الحداثة ، هؤلاء الذين يرفضون القيم الثابتة في الحياة وفي الفكر ، ويرون فيها ركوداً وتخلفاً ، لكنهم في ثورتهم هذه يعتمدون على الحدس ، ولا يطرحون بديلاً سوى الشعر

« ومادام هذا البديل غير مرتبط بالتجربة العلمية فإنه لا يصلح أن يكون كذلك ، فمجرد الدعوة إلى الهدم المطلق ـ دون تحديد أو تعليل ـ أو الرفض المطلق ـ دون مبنى فكري متكامل ـ يعد حركة نهلستية تنشب الفوضى في المجتمع »[٢٠] فهم عاجزون عن تقديم فكر علمي يستطيع أن يؤسس لرفضهم هذا ، ولن يستطيعوا تقديم شعر تقبل عليه الجماهير ، لانقطاعهم عن تراثهم وأصالتهم ، فيأتي شعرهم هجيناً ضائع الهوية ، وسيظل على هذا الحال ما دام يحتذي النموذج الأوربي في شعره ، يقول الناقد اليوسف « لقد كان رواد الشعر العربي الحديث (شوقي ، حافظ مثلاً) يحاولون تطعيم تقاليدنا الشعرية الموروثة بالمعاصرة . أما اليوم فقد بات الأمر على النقيض تماماً ، فقد غدونا أحوج إلى تطعيم حركة الشعر المعاصر بتقاليدنا الشعرية التراثية ، لأن مثل هذا التطعيم سيعيد إلى الشعر العربي جماهيريته ـ ، أو سيبني جسراً بين الشاعر والناس . . »[٢١] ، وهذا ما أكده لنا د . عباس ، كما راينا ، فعودة العلاقة إلى طبيعتها بين الشاعر الحديث وجمهوره لن تكون إلا بعودة الشاعر إلى جادة التراث ، لا شك أن كل شاعر ملتزم بهموم الجماهير حريص على هذه العودة ، لأنه يخلق لغة مشتركة بينه وبينهم ، ولا يتحدث بلغة مستوردة ، فالتراث بمفهومه الشامل كما يقول نزيه أبو نضال « يتضمن التكوين النفسي والوجداني للجماهير لغتها وثقافتها وفنونها وآدابها وقيمها الروحية والدينية ورموزها التاريخية والأسطورية ، والفنان أو الشاعر الذي يستلهم هذا التراث من وجدان الجماهير ، لا يلتقط عشوائياً ، بل ينتقي ويختار زاوية الرؤية ، كما انه لا يقدم التراث جاهزاً لكي يعيد صياغته وشحنه بالدلالات المعاصرة . »[٢٢]

وهذه الرؤية التراثية والمعاصرة بانفتاحها على التجربة الشعرية بكل أبعادها ، هي التي تكفل للشعر حيويته ، وإن كان أبو نضال كما يبدو ، مهتماً بمسألة توصيل الشعر إلى الجماهير الواسعة ، لذلك نجده يطالب الشاعر العربي بأخذ تراثه الخاص ، بما فيه من رموز وأساطير لقربها من وجدان الجماهير ويرى في استحضار الشعراء المحدثين للرموز والأساطير اليونانية والرومانية والفينيقية إغراقاً وابتعاداً عن الجماهير ، لأنه يريد من الشاعر أن يلتفت أولاً إلى ما يختلج في روح الجماهير ووجدانها ، أي بما يتصل بماضيها وتراثها الخاص « فالمواطن العربي في كل مكان يعرف تماماً الزناتي والمهلهل وعنترة وسيف بن ذي يزن كما يعرف الحلاج والقرامطة وعمر بن الخطاب ، كما يستطيع أن يقص حكاية الجني والسندباد وكربلاء . . . لكنه لا يعرف سيزيف وعشتار والفينيق وإيزيس . . . »[٢٣] .

وهو في غمرة حماسته للتراث العربي المشترك يرفض أي تراث قد يدل على إقليم دون آخر (عشتار فينيق مثلاً) خشية استلهام الشاعر لهذه الرموز بصورة إقليمية ، ناسياً أن هذه الرموز التي تمت إلى تاريخه القديم ، قد أصبحت متداولة بين شعراء الحداثة من الأقطار العربية كلها تقريباً ، وهي بالتالي صارت مألوفة لدى القارىء العربي ، فلا ضير إذن من استعمالها ن في رأينا ، مادامت تؤلف جزءاً من تراثنا القديم ، المهم ألاّ تستعمل في سياق إقليمي ، كما يفعل الكتاب الانعزاليون

في لبنان ، أما فيما يتعلق بالأساطير الغربية فإن القارىء العربي العادي لا بد أن يشعر بـالغربـة حين يقرؤها .

كما قدم النقاد الفلسطينيـون دليلاً عـلى حساستهم للتراث والمعـاصرة ، حين درسـوا التراث الشعـري القديم عـلى ضوء المعـاصرة بغية بيـان جماليتـه وإيجابيتـه ، لكي يستفيد من معطياته الشعراء المحدثون من جهة ، وليصبح أكثر جاذبية بالنسبة إلى القـارىء الحديث من جهـة أخرى ، ولا ننسى أن مثل هذه الدراسات تغني النقد المعاصر نفسه ، وقد بـرز في هذا المجـال النـاقـد يوسف اليوسف (إذ قدم ثلاثة كتب « مقالات في الشعر الجـاهلي » ، « بحـوث في المعلقات » ، « الشعـر العذري ») كما برز د . إحسان عباس في التأليف والتحقيق والجمـع (« تاريـخ الأدب الأندلسي » « العـرب في صقلية » شعـر الخوارج جمـع شعرهم ودرسهم في مقـدمة الكتـاب ، ولا ننسى جهوده العظيمة في تحقيق الكتب) .

وقد كان وراء اهتمامهم بالتراث سبب جوهري ، بالإضافة إلى الأسباب السابقة المذكـورة ، وهو الغيرة على التراث والدفاع عنه ، وحمايته من أيدي العابثين من المستشرقين والعرب على السواء هؤلاء الذين شكوا به وأنكروا وجـوده (كما حصـل بالنسبـة إلى الشعر الجـاهلي والشعـر العذري) فمن بين الأسباب التي دفعت الناقد اليوسف لدراسة الشعر العـذري على سبيـل المثال ، أن هنـاك دراسـات تقليديـة معاصرة « راحت تنكـر وجود بعض الشعـراء العذريـين ، وتزعم أن العـذريـة خيـال ، وأن العشق العذري بـدعة طـريفة ابتـدعها الشعـراء الغزليـون ، لأنهم يحسون نقصـاً في ذكورتهم ، وهم بهذا الحب إنمـا يغطون ذلـك النقص . »(٢٤)فكانت دراستـه لهؤلاء الشعراء خـير دفاع عن وجود مثل هذا الشعر ، لكونه بيّن الظروف الاجتماعية والسياسيـة والاقتصاديـة والنفسية التي كانت وراءه . كما رد على حجج د . طـه حسين في نفي الشعـر الجاهـلي ،(٢٥) ورد أيضاً عـلى قول المستشرق « بلاشير » (إن اللامية مصنوعـة) بتحليل هـذه القصيدة . ليـدحض هذه التهمـة العـارية كـل العري عن الصحـة وليطعن بعمليـة هذا المستشرق لأن منهجـه تقريـري لا تحليـلي ، وتصريحه التالي لهو دليل من بين الأدلة عـلى غيرتـه على تـراثه وحبّـه له لست أرى لسلسلة الهـادمين للتراث من نهاية، فما أن مات مرجليوت حتى طلع علينا بلاشير ، الذي لا ندري من سيتولى الزمام بعده ، أما أن الاستعمار يقف وراء هذه النزعة التدميرية فهذا مما لا ريب فيه ، وأمـا أن الصهيونيـة تدعمه وتساندە ، فهذا ما يتوقعه كل عربي مخلص . »(٢٦) وكل هذا بغية تشويه تراثنا وسلبنا كل ما نفخر به ، لذلك لا يكتفي الناقد بمثل هذا الكلام النظري فقط ، بل يشرع إلى حماية تراثه عملاً لا قولاً ، فيحلل القصيدة (لاميـة العـرب) تحليـلاً داخلياً عميقـاً ، ليثبت أنها من صنـع واقـع جاهلي ، بالإضافة إلى تركيزه في التحليل على صدق العاطفة لدى الشاعر ، الأمر الوحيد الـذي لا يمكن تزييفه ، لأنها تعني صدق الأحداث ، وعمق تأثيرهـا في أعماق الشـاعر وهـو لا يكتفي في الرد على بلاشير بتحليل القصيدة ذاتها ، وإنمـا يقارعـه بحجج منـطقية (مثـلاً لَم يبدع الشـاعر قصيـدة

عظيمة ثم ينسبها إلى غيره ؟) . . .

ما يهدف إليه الناقد هو إبراز وجه التراث الناصع ، وحمايته من المغرضين والتقليديين على السواء « فكل ما كتبه في الشعر الجاهلي لم يكن إلا رد فعل ضد أطروحة سادت النقد التقليدي طويلاً بما في ذلك الاستشراقي ، وخلاصتها أن القصيدة الجاهلية ليست وحدة متكاملة أو متماسكة ، ولهذا راحت تلك النظرة تعزل كل بيت على حدة لتنسب إليه التماسك وحده ، وهذا قصور مرده الوحيد إلى إحجام النقد التقليدي عن النفاذ إلى ما وراء الظواهر وحذفه للنظرة العمودية الاستبارية إلى النص واكتفاؤه بالسطح دون الأعماق . . . »(٢٧)

فحاول أن يستعين بمناهج نقدية حديثة (النفسي الاجتماعي ، البنيوي . .) ، وبيّن كيف يشترك المطلع الطللي ووصف الناقة أو الثور الوحشي في الصحراء بحس القهر (قهر الطبيعة من جهة ، وقهر المجتمع بقيمه القمعية أو الافتراسية من جهة أخرى) وبين أن هذه الموضوعات هي إسقاطات روح الشاعر الذي يسقط معاناته على الطلل أو الناقة أو الثور ، وبذلك يحاول أن يرى وحدة القصيدة برد الوقائع المختلفة إلى نقطة في أعماق النفس .

أما د . إحسان عباس فقد خدم التراث الشعري بطريقة أخرى ، إذ حاول الدخول في أدغال التراث والكشف عن مجاهيله ، فقام بتحقيق بعض مخطوطاته الشعرية والنثرية تحقيقاً علمياً دقيقاً، كما قام بدراسة الحياة الشعرية بصقلية ومظاهر الحياة السياسية والاجتماعية والعقلية فيها ، وهذا كله يكاد يكون مجهولاً لدى القارىء العربي ، بالإضافة إلى قيامه بجمع أشعار الخوارج من المصادر المطبوعة والمخطوطة كي ييسِّر على الدارسين سبل الاطلاع على هذا الشعر الذي يمثل صورة كبيرة لناحيتين تشغلان النظرية النقدية في جميع الأزمان وهما التلازم الكامل ، أو شبه الكامل بين الفن والعقيدة والتلازم بين الشعر ونقد الحياة . وفي هاتين الحقيقتين سر قوة الشعر الخارجي وضعفه في آنٍ . . . »(٢٨)

وبذلك سلط الضوء على شعر النضال في تراثنا الإسلامي ، هذا الشعر الذي اتحدت فيه العقيدة والفعل بالكلمة ، فاقترن فيه الصدق الفني بالصدق الاجتماعي . ولا شك أن الناقد يريد من وراء هذا أن يجعل التراث فاعلاً في حياتنا الحاضرة ، يحفزنا على النضال ، وكذلك أن يطلع الشاعر الحديث على كيفية التزام الشاعر القديم بعقيدته وفنه معاً .

وقد وجدنا هذه الرؤية النضالية للتراث ، لدى الناقد جبرا في دراسته عن المتنبِّي ، فهو في رأيه « شاعر فعلٍ أفلح فيه أم أخفق ، إنه في الصلب من تقليد عربي قديم ، نجد بداياته المعروفة في امرىء القيس وعنترة ، وطرفة يستمر منقطعاً متواصلاً ، فائضاً مرة ، وغائصاً مرة ، حتى شعرائنا المقاتلين اليوم ، وهو (المتنبي) لذلك شاعر لزماننا ، إنه شاعر معاصر . »(٢٩)

فهو شاعر فارس امتزج لديه القول بالفعل ، ومصرعه خير دليل على ذلك ، إذ يتوحد « الشاعر الفارس القائل والفاعل ، ويكون في المجابهة القاتلة ، ذلك الدمج الكامل بين الكلمة

ومدلولها ، إنه الدمج الذي ينهي كل تناقض . »[٣٠]

بينها رأى طه حسين في المتنبي « داعية من دعاة الفوضى وصورة من صورها » أما عن مصرعه ، فقد كان في رأيه ثمناً « لخيانة اقترفها في الكوفة ، وسجلها في نفسه في شيراز ، وعاد وفي نفسه أن يمعن فيها ويباهي بها ، ويملأ بها الأرض إذا انتهى إلى بغداد . »[٣١]

هنا اختلفت النظرة إلى الشاعر إلى حد التناقض ، فشتان بين الفارس وبين الخائن ، لا يمكن أن نرى في الفارق الزمني بين الناقدين سبباً لهذا التناقض ، إنما هو فارق في الرؤية والفكر والمعاناة الذاتية التي تجعل الناقد يصل الحاضر بفرسان الماضي ، فرسان السيف والقلم ، هؤلاء الذين أحوج ما نكون إليهم اليوم . إنه الفرق بين الرؤية السكونية للتراث ، وبين الرؤية الفاعلة ، التي تحاول أن ترى فيه الوجه المشرق الذي يمكن إسقاطه على الحاضر والتفاعل معه .

التراث والفن القصصي :

صحيح أن فن القصة وافد جديد على أدبنا ، إلا أننا نملك في تراثنا الشعبي حكايات كان لها دور كبير في تطور هذا الفن في أوربة ، وقبل أن يصل إلينا ، فقد كان أثر « ألف ليلة وليلة » كما يقول جبرا « في الرواية الإنكليزية وفي الرواية الفرنسية كبيراً جداً بوجه خاص في القرن الثامن عشر (وهو ما يزال كبيراً حتى اليوم) . كان أثراً قد لا يفوقه أو يساويه إلا أثر « التوراة » والأساطير والملاحم الإغريقية ن في نوع التركيب ، وفي نوع العواطف والأحلام والنزعات التي تسيّر الأحداث ، وتتحكم بحياة الأشخاص (بل إنَّ روايات عديدة كثيرة كتبت بالضبط على الطريقة العربية يومئذٍ . نذكر منها مثلاً ، روايتي فولتير « كانديد » ، و « صادق ») . و « ألف ليلة وليلة » كانت من نوع رحلة الإنسان عبر أحلامه إلى عالم أمثل وجاءت الرواية بزخمها الشديد في وقت كان فيه الإنسان في حالة طموح ثوري إلى حرية تحقق هذا العالم الأمثل في كل مكان ، وفي حالة تمرد على الطغيان ، وكلتا الحالتين وجدت لها مسارب للتعبير خلال أساليب تتصل بهذا الكتاب العربي . »[٣٢]

صحيح أننا تأثرنا بهذا الفن الأوربي الجديد ، ولكننا نملك في تراثنا ، ما أثر فيه ، وهذا مدعاة للثقة بالنفس وحافز كبير للإبداع ، فقد ساهم تراثنا في تطوير الرواية الغربية ، فكانت « ألف ليلة وليلة » مثالاً يطمح إليه الروائي الغربي ويحتذيه خاصة بعد ان رأى فيها تجسيداً لعالم المثل (الحب والخير . .) وتجسيداً لمقاومة الإنسان شتى الظروف ، وعدم يأسه أمام العقبات التي تعترض طريقه وهذه قيم أزلية تهم كل إنسان .

وهكذا رأى الغربيون في « ألف ليلة وليلة » عملاً إبداعياً رائعاً تعلموا منه باستمرار وحتى اليوم في حين كان السلف الصالح كما يقول جبرا « الذي سبقنا على طريق المحاولات الأدبية ينظر نظرة متعالية إلى ألف « ليلة وليلة » وهذه الفكرة التقليدية ابتلي بها العرب طوال قرون الانحطاط

بعد سقوط الدولة العباسية ، فكانوا يستصغرون شأن هذا الكتاب ، الذي يكاد يكون مكتوباً بلغة عامية الصيغ ، فاللغة فيه قد لا تتوهج لفظاً ، ولكنها تتوهج بما فيهـا من شعر ومحتـوى ، ولم يلتفتوا إلى خطورة التركيب ، وخطورة الفكر والصـور المبثوثـة في ألف ليلة وليلة ، ويدهشنـا اليوم أننـا لم نلتفت إلا في هذا القرن إلى ما كان في الكتاب من الجوانب النفسيـة والجوانب الاجتـماعية ، هـذه الجوانب التي تمثل جزءاً كبيراً من النقد الأدبي . وإذا ما تذكرنـا أن الروايـة المعاصرة تـركز اهتـمامها على الجوانب السيكـولوجيـة وتضيف إليها الاهتـمامات الـتركيبية نـدرك لماذا تصبـح « ألف ليلة وليلة » مهمة مرة ثانية ، وخاصة بالنسبة إلينا ، وكونها « أدباً شعبياً » يـزيد من قيمتهـا ، فهي تمثل فوران المخيلة الإنسانية على نطاق أمة بأكملها وبذلك فهو فوران بلا حدود . . . »[٣٣]

يريد الناقد هنـا حمايـة « ألف ليلة وليلة » من النظرة التقليـدية ، التي تنـال منها لكـون لغتها عـامية الصيـغ ، وتنسى ما فيهـا من شعر جيـد وصور رائعـة ، وجوانب نفسيـة واجتماعيـة ، هذه الجوانب التي تهم الرواية اليوم ، فطاقتها لا يمكن أن تستنفد ، وبمرور الزمن تسطع جوانب جديدة لم ينتبه إليها أحد من قبل بالإضافة إلى انها تجسد خيالاً مبدعاً لأمةٍ باكملها ، ولهذا كانت أدباً شعبياً أحبه الناس إلا من يرى في الأدب لغته القاموسية فقط . فصار بـالإمكان الاستفـادة منها في عمليـة المعاصرة اليوم على حين نجـد في المقامـات وهي أدب نال إعجـاب التقليديـين « فصارت قـاموسـاً بالفعل ، فظلت أدباً للخـاصة ، ولم تصبـح أدباً للعـامة من الناس، وعندما التفت الآخرون إلى أدبنـا ، لم يجدوا في المقـامات تلك الـدهشة ن تلك الـروعة الإنسـانيـة التي وجـدوهـا في الف ليلة وليلة . . . ولذا فإن المقامات بنثرها قد تلهم كاتباً واحداً أو اثنين ، كالبستاني أومحمد المـويلحي ، صاحب « حديث عيسى بن هشام » غير أن ألف ليلة وليلة تظل بشاعريتها الفائضة ، ملهمـة لألف كاتب . »[٣٤]

يهم الناقد أن يميز الصالح من الطالح في التراث ، وهو لا يكتفي بتسليط الضوء على الصالح منه فقط وإنما يستخدم كافة الوسائل لتثبيته في أذهان الناس ، يبين ما يحتويه من عوامـل المعاصرة ، كيف نال إعجاب الغربيين ، وهم مبدعو فن القصة ، فهم العارفون بأصوله ، وكذلك يـبرز روعة البناء الفني في تلك الحكايـات التي « تبدو في جـزئياتهـا حكايـات سرد » ولكنها في نـطاقها الأوسـع « حكايات بناء » بناء متراص تبدأ بقصة شهريار وشهرزاد حتى هذه القصة مـركبة تـركيباً متـداخلاً رائعاً ، يكاد يكون حديثاً وتصبح قصة شهريار وشهرزاد إطـاراً لقصص متداخلة بعضهـا ببعض ، تبـدو وكـأن كـل واحـدةٍ منهـا منفصلة عن الأخـرى ، لكنهـا قصـة داخـل قصـة ، داخـل قصـة باستمرار . . . وفي النهاية عبر ألف ليلة وليلة (لاحظ الوعي الزمني) عبرمئات الصفحات ، تجـد أن هذه القصص في واقعها تركيباً واحـداً متراصـاً كبيراً ومحصلتهـا البحث . . . البحث عن ماذا ؟ البحث عن الشخصية العربية ؟ البحث عن الحكمة ؟ البحث عن مغـزى الإنسان فيـما يسعى إليه وحلم به ، منذ أن أوجد الله الإنسان ؟ وهذا كله موجود فيها ، واستطاع أن يبهر الحضـارات جميعاً

منذ القرن الثامن عشر إلى اليوم ، بحيث أصبحت « ألف ليلة وليلة » جزءاً من التراث الانساني كله ، ومنذ أن ترجمت كان لها أثر في مسار الرواية أينما كتبت في العالم»[٣٥]. فهي ليست حكايات سرد متفرقة ، فكل حكاية منها تتداخل في الحكاية التالية ، حتى تؤلف تركيباً ذا بناء متماسك موحد ، يقترب من الأسلوب المعاصر ، بل إن الناقد يرى أن تلك الحكايات «تحتوي على الكثير من السريالية المدهشة ، لعل منشأها تداعي الأفكار تداعياً حراً ، وإذا تمعنا في حكايات السندباد البحري بما تحويه من غرائب الخيال وجدنا فيها نزعة سريالية صريحة»[٣٦] .

ولكن ما يوحد بناء تلك الحكايات هو الشخصية العربية في بحثها عن الحكمة تارة ، وفي أحلامها التي تكاد تكون أحلام كل انسان ، وبذلك استطاعت ألف ليلة وليلة أن تؤثر في التراث الانساني كله ، وخاصة في مجال الرواية ، وأن يكون لها مكانة رفيعة في العالم كله .

إن هذا يشكل إنصافاً لتراثنا الشعبي ودعوة غير مباشرة ، للاستفادة منه ، بل نجد الناقد يدعو الكتّاب دعوة صريحة إلى وجوب قراءته قبل الشروع في الكتابة ، فهو حين يحدثنا عن تجربته الروائية ، يبين لنا كيف تعلمّ أسس الكتابة من تراثه ، في فن جديد عليه هو الرواية ، وفن الرواية الغربية أيضاً فهو يقول "أريد أن أستدرج القارىء ليكون عنصراً آخر في تجربتي الروائية فينخرط معي فيما أريد أن أقوله فتصبح عناصر الرواية عندي ، أنا والكلمة والقارىء معاً ، وبقدر ما تعلمت بعض هذا من الرواية الأوربية تعلمته أيضاً من ألف ليلة وليلة . »[٣٧]فهو يقدم عبر تجربته الإبداعية هذه ، وهو الروائي المبدع باعتقادنا ، مثالاً حياً على أن إبداع الكاتب لن يكون بمتحه من معين واحد هو الغرب ، فلا بد له من معين آخر وهو التراث « إننا في النهاية ندور ، مهما ابتعد خط سيرنا دورة كاملة ، ونعود إلى جذورنا فنحن عن طريق الرواية العربية ، ربما عدنا مرة ثانية إلى جذورنا في ألف ليلة وليلة وكتب الحكايات الأخرى أي إلى جذورنا في الأدب الذي أوجدناه نحن عن طريق مجالسنا منذ ألف سنة ، وبذلك فإن ما أكتبه يجب ألا يعتبر بشكل قاس ، كأنه محاولة جاءت في أفضل الأحوال من السماء ، وفي أسوأ الأحوال من الرواية الأوربية . »[٣٨] نلاحظ أن جبرا أكثر النقاد اهتماماً في تبيان علاقة التراث بفن القصة ولعل تجربته الإبداعية ، في هذا المجال ، قد ساهمت في لفت نظره إلى أهمية هذا التراث القصصي .

إذن حين نثق بأنفسنا ونرى ما قدمه تراثنا إلى الحضارة الإنسانية ، نتجاوز عقد النقص التي تتربع في داخلنا ، ونستطيع أن نبدع على صعيد الفن وغيره ، وإن سبقتنا أوربة بمراحل ، بشرط أن نكون أنفسنا فلا نقلد الآخرين ، ولا نكرر التجارب الماضية ، وإنما نتعلم من هذا وذاك ، ونأتي بما يعبر عن عصرنا وأصالتنا معاً .

التراث والنقد :

إن د . إحسان عباس أكثر النقاد الفلسطينيين اهتماماً بالتراث النقدي للعرب إذ ألف كتاباً

عن « تاريخ النقد عند العرب » ، وقدم فيه صورة وافية متطورة منذ أواخر القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن ، ووقف عند القضايا النقدية الكبرى ، مستقصياً في سبيل ذلك المصادر المطبوعة والمخطوطة دارساً كل من عُرِف بالنقد التطبيقي (الآمدي والقاضي الجرجاني وابن الأثير) أو النقد النظري مثل الفارابي ، ابن سينا ، وابن خلدون) محاولاً إظهار الأسس النظرية الفكرية التي كانت توجه النقد لدى كل منهم .

وما دفعه إلى هذا العمل هو شعوره بأن النقد عند العرب في حاجة إلى إستئناف في النظر والتقييم وإحساسه بأن في الكتب النقدية المختلفة التي كتبها الأسلاف فيها ما يستحق بذل الجهد ، ليعرض هذا النقد بأمانه وإنصاف . »[٣٩]

إن حبه للتراث دفعه لدراسته ، مبيناً غنى التراث النقدي ، الذي بحاجة إلى يد صناع تكشف عن كنوزه وتقدمه للقراء ، ونجده حين يلزم الأمر يدافع عنه متخذاً الموضوعية سبيلاً له فلا يطغى الحماس أو الحب على أحكامه ، فعلى سبيل المثال ، نجده يدافع عن النقاد في القرن الثاني ، الذين « كانوا ما يزالون يتساءلون عن أمدح بيت وأغزل بيت وأهجى بيت ، ولم يكن هذا السؤال ـ على سذاجته ـ وليد اعتقاد بأن البيت هو الوحدة الشعرية ، وإنما وليد البيئة التي تعتمد على الحفظ وعلى الاستشهاد والتمثل بالأبيات المفردة السائرة ، مثلما هو نتاج المفاضلة الساذجة في نطاق الموضوع الواحد ، وسيكون النظر إلى البيت المفرد السائر ، أو الأبيات المفردة السائرة ، محكاً للجودة ما دام الحفظ لا يسمح بتصور القصيدة جميعاً ، ولكنا نرى إلى جانب هذا اهتماماً بقصائد تؤخذ جملة ، ويطلق عليها الحكم ويقرظ صاحبها بها ، وبأنه لو اجتمع له عدد من القصائد مثلها لكان عالي الشأن في ميزان النقد . »[٤٠]

يؤكد لنا أن التساؤل عن أمدح أو أغزل بيت لا يتم عن قصور في الرؤية لديهم ، أي رؤية البيت وحدة مستقلة ، وإنما بسبب ظروف البيئة التي تعتمد على الرواية الشفهية ، ولهذا يغلب عليها الاستشهاد بأبيات مفردة ، كما يلفت النظر إلى أن هذا الوضع ليس سائداً دائماً ، إذ هناك من يستشهد بقصائد كاملة ويطلق حكمه عليها . إن هذا الدفاع المنطقي ، باعتقادنا يرفع من شأن تراثنا النقدي وينصفه ويرد أيدي العابثين به .

أما الناقد اليوسف ، فنجده قد تبنى تعريف القدماء للنقد ، فهو يرى أن « النقد ، كالشعر ، حركة جوانية نفسية تتأسس على التأثر بما هو ليس في « ظاهر الوضع اللغوي » على حد عبارة عبد القاهر ، بل بما هو داخلي في اللغة الأدبية ومحايث لها . »[٤١]

ونجده يتبنى معايير نقدية تراثية ، للعمل الأدبي العظيم ، كنظرية القاضي الجرجاني التي ترى « أن الصنعة أو التقنية ليست ما يؤسس المزية للعمل الأدبي العظيم ، إذ لا تقوم الرفعة ، عند القاضي إلا على ما جلّ ولطف من لدينات الوجدان ، أو بلغة أحدث ، على الشعور المنعش البكر . »[٤٢].

فمقياس العظمة ليس الشكل ، أو ما يظهر على سطح العمل الأدبي ، ولكن ما يكمن في أعماقه من وجدان ومشاعر لم تعرف من قبل ، يمكن لها أن تبلغ أعماق القارىء ويشع نورها فيه ، والقصيدة العظيمة ، كما يقول المبرد ، تلك التي « ترتاح لها القلوب وتجذل بها النفوس ، وتصغي إليها الأسماع ، وتشحذ بها الأذهان » . يرى الناقد اليوسف في هذا القول « أولى خصائص الشعر العظيم والأهم عنده أنها لا تتناقض ومعيار العمق والأصالة . . . ولعل كونية أي معيار من المعايير أن يكون محكها الأول قابليتها للصدق إذا ما حملت من زمان إلى آخر ، وإذا ما نقلت من مكان إلى آخر ففي (تصوره) أننا لو سحبنا معيار حرية الألفاظ والمعاني وبساطة الفورية والدفقة الشعريتين من مجال الثقافة العربية إلى مناخات قصية مكاناً وزماناً لوجدنا أنه معيار صادق في كل عصر ومصر . . . هذا المعيار مثلاً ، يصدق تمام الصدق على الشعر الرومانسي ، وهو نتاج ظهر بعد المبرد بأكثر من ألف سنة . »[43]

إذن تصلح المعايير التراثية لعظمة الشعر أن تكون معايير كونية تتناسب وكل زمان ومكان ، هذه الرؤية العميقة والمعاصرة للتراث ، لا تتجسد على نحو نظري فقط ، بل نجده يطبق هذه المعايير التراثية على قصيدة لوردزورث ، وإن كان يصرح أن هذه المعايير لا تكفي لتعليل العظمة في هذه القصيدة ، وهنا نجد دعوة إلى الإستفادة من التراث النقدي العربي ، دون أن نكتفي بالوقوف عنده ، فلا شك أن فيه ما يناسب أدبنا الحديث وما لا يناسبه ، وهذا الموقف الموضوعي المتوازن للتراث وجدناه لدى معظم النقاد الفلسطينيين ، فهم لم يكتفوا بتمجيد الماضي والدفاع عنه ، بل هجسوا بالحاضر وآلامه ، فكأن الماضي رديفاً للحاضر في إبراز هويتهم ، وتأكيد إنتمائهم إلى عروبتهم ، لتستطيع جذورهم الحضارية أن تمدهم بقوة يواجهون بها واقعهم المظلم ، وليصنعوا مستقبلهم المضيء .

وجدير بنا أن ننوه هنا ، إلى سعة أفقهم الإنساني ، فنجدهم يدعون دعوة ملحة كل مبدع أن يطلع على التراث ، ليس تراثه فقط ، وإنما التراث الإنساني كله « فما من أحد يملك أن يبدع السامي والجليل إلا إذا كان من المتشبثين بكل ما هو ماض في تراث الإنسانية الأصيل والعريق ، أي إلا إذا تشبث بالعميق المهجور وأصر على استمراره . »[44] على حد قول يوسف اليوسف .

إنها دعوة إلى فتح النوافذ على التراث الإنساني ، دعوة إلى التعلم من الآخرين وعدم الاكتفاء بما قدمه لنا تراثنا ، لأن أي توقف عنده يعني تراجعاً عن ركب الحضارة ، وابتعاداً عن روح الابداع لذلك رفضوا التمحور حوله فقط « فكل ثقة مستمدة من الماضي مهما عظمت لا توازي ذرة من الإبداع نوجدها في الحاضر إنها غذاء ضروري لنا ، ولكنها سرعان ما تتحول سماً إذا بقينا على جمودنا »[45] .

حواشي الفصل الرابع :

اولاً : قضية الالتزام

(١) د. عباس: من الذي سرق النار ص ٢٨ .

(٢) د. دراج: «البطل في الرواية بين الامكانية المجردة والامكانية الفعلية» مجلة الكاتب الفلسطيني ع ١ شباط، ١٩٧٨، ص ٦٧ .

(٣) دراج : مجلة الكرمل، ع ١ ، ص ١٢٣ .

(٤) المصدر السابق: ص ١٢٩ .

(٥) د. دراج: حوار في علاقات. . ص ٢٣ .

(٦) د. دراج: مجلة الكرمل، عدد ١، ص ١٣٠ .

(٧) د. دراج: حوار في علاقات الثقافة والسياسة، ص ١٤٧ .

(٨) جبرا: الحرية والطوفان، ص ٢٢ .

(٩) د. الخطيب: ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص ٢٤٧ .

(١٠) د. الخطيب: جوانب من الأدب والنقد في الغرب، مطبعة الانشاء، دمشق، ١٩٨٣، ص ٣٤٦ .

(١١) د. الخطيب: ملامح في الأدب والثقافة واللغى، ص ١٦٢ .

(١٢) المقدمة بقلم محمود درويش: غسان كنفاني، المجلد الرابع، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، دار الطليعة، ط ١، ١٩٧٧، ص ١٣ .

(١٣) فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دائرة الاعلام والثقافة، م.ت.ف، ط ١، ١٩٨١، ص ٩٩ .

(١٤) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٤٧ .

(١٥) د. دراج: حوار في علاقات الثقافة والسياسة، ص ١٤٢ ـ ١٤٣ .

(١٦) جبرا: النار والجوهر ص ١٥٩ .

(١٧) المصدر السابق: ص ١٦٢ .

(١٨) د. الخطيب: ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص ٢٤٩ .

(١٩) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٢٥١ .

(٢٠) المصدر السابق: ص ٢٦٤ .

(٢١) اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٧ ـ ٢٨ .

(٢٢) اليوسف: مجلة الموقف الأدبي، ع ١٣١، آذار ١٩٨٢

(٢٣) جبرا: الحرية والطوفان، ص ١٥٦ ـ ١٥٧ .

(٢٤) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٧٩ ـ ٨٠ .

(٢٥) كما يفعل الأدباء في مصر اليوم، إذ يطبعون أدبهم على الآلة الكاتبة، ويوزعونه على شكل منشورات .

(٢٦) جبرا: النار والجوهر، ص ١٥٨ .

(٢٧) جبرا: الحرية والطوفان: ص ١٧ .

(٢٨) د. عباس: فن الشعر ص ١٨٩ .
(٢٩) المصدر السابق: ص ، ١٨٤ كقول ريتشاردز: «إن الفصل بين التجربة الشعرية ومقامها في الحياة يدل على محدودية وضيق وعدم تكامل من يبشرون بهذه النظرية» .
(٣٠) جبرا: النار والجوهر، ص ٩٢ .
(٣١) نزيه أبو نضال: جدل الشعر والثورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٩، ص ١٠٢ .
(٣٢) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٨٦ .
(٣٣) اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ٦٥ .
(٣٤) د. احسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة الكويتية، ع ٢، الكويت، ١٩٧٨ ص ٢٣ .
(٣٥) المصدر السابق: الصفحة نفسها .
(٣٦) خليل السواحيري: زمن الاحتلال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩، ص ٧٢ .
(٣٧) فقد أصدر د. عبد الرحمن ياغي ثلاثة كتب «شعر الأرض المحتلة في الستينات» «في الأدب الفلسطيني الحديث» «حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة». أما خالد علي مصطفى فقد أصدر «الشعر الفلسطيني الحديث» على حين أصدر كامل السوافيري «الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني» و«الشعر العربي في مأساة فلسطين» ولا ننسى خليل السواحري الذي أصدر زمن الاحتلال «بالاضافة إلى مؤلفات احتل فيها الأدب المقاوم حيزاً كبيراً إلى جانب الاهتمام بالشعر العربي والعالمي «الشعر العربي المعاصر» ليوسف اليوسف «اتجاهات في الشعر العربي المعاصر» د. احسان عباس «جدل الشعر والثورة» نزيه أبو نضال. وهكذا فظاهرة الالتزام النقدي لم تشمل الشعر الفلسطيني، بل امتدت إلى دراسة الشعر العربي أيضاً، ايماناً منهم بوحدة المصير العربي، وبوحدة الوجدان العربي .
(٣٨) غسان كنفاني: المجلد الرابع (الدراسات الأدبية) ص ٤٦٧ .
(٣٩) المصدر السابق: ص ٧٨ .
(٤٠) المصدر السابق: ص ٣١٠ .
(٤١) نزيه أبو نضال: جدل الشعر والثورة ص ١١٠ .
(٤٢) د. عبد الرحمن ياغي: شعر الأرض .
(٤٣) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٢١٤ .
(٤٤) يوسف اليوسف: ما الشعر العظيم، ص ٢٢ .
(٤٥) يوسف اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٤٢ .
(٤٦) المصدر السابق: ص ٢٤٦ .
(٤٧) المصدر السابق: ص ٢٥٧ .
(٤٨) المصدر السابق: ص ٢٧٦ .
(٤٩) د. نجم: فن القصة ص ١٣٠ .
(٥٠) د. دراج: حوار في علاقات الثقافة والسياسة ص ١٠٩ .
(٥١) ماضي: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص ٣٩ .
(٥٢) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٨٠ .

(٥٣) نزيه أبو نضال: مجلة الهدف، ع ٢١٤، ١٣/٧/١٩٧٢ .
(٥٤) د. دراج: «الرواية الاخلاقية والعمل الأدبي» مجلة الحرية، ١٥ شباط، ١٩٨٠ ص ٧٣ .
(٥٥) ماضي: انعكاس هزيمة حزيران. . . ص ١٨٩ .
(٥٦) الوادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ٩٧ .
(٥٧) يوسف اليوسف: مجلة الهدف، ع ٧٩٨، ٢٣/١٢/١٩٨٥، ص ٢٢٢ .
(٥٨) د. فيصل دراج: المصدر السابق ع ٨٠٢، ٢٧/١/١٩٨٦ ص ٤٦ .
(٥٩) د. الخطيب: سبل المؤثرات. . . ص ١١٢-١١٣ .
(٦٠) د. الخطيب: روايات تحت المجهر، ص ١٤١ .
(٦١) د. الخطيب: القصة القصيرة في سورية، ص ١١٥ .
(٦٢) المصدر السابق: ص ١١٦ .
(٦٣) المصدر السابق: ص ١٢٤ .
(٦٤) المصدر السابق: ص ١٢٥ .
(٦٥) د. الخطيب: ملامح في الأدب والثقافة واللغى، ص ١٨٧ .
(٦٦) د. احسان عباس: في الشعر، ص ١٣٠ - ١٣١، بتصرف .
(٦٧) د. دراج: حوار في علاقات الثقافة واللغة، ص ١٨٧ .
(٦٨) المصدر السابق: ص ٢٦ .
(٦٩) المصدر السابق: ص ١٤٣ - ١٤٤ .
(٧٠) المصدر السابق: ص ١٤٨ .
(٧١) نزيه أبو نضال: أدب السجون، دار الحداثة، بيروت، ط ١، ١٩٨٠ ص ٦٣ .

ثانياً: قضية الحداثة

(١) د. الخطيب: ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص ١١ بتصرف .
(٢) جبرا: ينابيع الرؤيا ص ١٤١ .
(٣) د. كامل السوافيري: الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين، المقدمة، مكتبة النهضة، القاهرة، ط (١)، ١٩٦٤ .
(٤) اسحق موسى الحسيني: المدخل إلى الأدب العربي المعاصر، معهد الدراسات العربية ١٩٦٣، ص ٦٥ - ٦٦ .
(٥) د. الخطيب: ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص ٤٣ .
(٦) المصدر السابق: ص ٢٧ .
(٧) المصدر السابق: ص ٤٥ .
(٨) المصدر السابق: ص ٤٧ .
(٩) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ١٠٨ .
(١٠) جبرا: الحرية والطوفان ص ٢٠٢ .
(١١) جبرا: النار والجوهر ص ١٧٧ .

(١٢) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ١٠٩ .

(١٣) المصدر السابق: ص ١١٠ .

(١٤) جبرا: الرحلة الثامنة، ص ٢٤ بتصرف .

(١٥) جبرا: ينابيع الرؤيا ص ١٢٨ .

(١٦) اليوسف: الشعر العربي المعاصر ص ٢٢ .

(١٧) د. محمد مصطفى هدارة: مقالات في النقد الأدبي، دار القلم، ١٩٦٤، ص ٨٨ ـ ٩٩ .

(١٨) د. احسان عباس: د. محمد يوسف نجم: الشعر العربي في المهجر، أمريكا الشمالية، دار صادر، بيروت، ط ٢، ١٩٦٧، ص ١٤٥ ـ ١٤٦ .

(١٩) المصدر السابق: ص ٢٥٥ .

(٢٠) جبرا: الحرية والطوفان، ص ١٤٧ .

(٢١) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٢٢١ .

(٢٢) د. عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٥ .

(٢٣) د. الخطيب: ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص ٣٦ .

(٢٤) جبرا: الرحلة الثامنة، ص ٩ بتصرف .

(٢٥) د. عباس: بدر شاكر السياب، ص ١٣٩ .

(٢٦) د. عباس: اتجاهات في الشعر العربي المعاصر، ص ١٧ ـ ١٨ .

(٢٧) الياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ط ١، ١٩٧٩، ص ٢٢١ .

(٢٨) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ١٨٤ .

(٢٩) المصدر السابق: ص ١٨٥ .

(٣٠) د. احسان عباس: بدر شاكر السياب «دراسة في حياته وشعره» دار الثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢، ص ١٣٦ .

(٣١) جبرا: النار والجوهر ص ٤٩ .

(٣٢) المصدر السابق: ص ٣٤ ـ ٣٥ .

(٣٣) اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٩ .

(٣٤) د. عباس: بدر شاكر السياب ص ٤١٤ .

(٣٥) المصدر السابق: ص ١٨٦ .

(٣٦) د. عبد الرحمن ياغي: شعر الأرض المحتلة، ص ٢٥٦ .

(٣٧) جبرا: الرحلة الثامنة، ص ١٤ ـ ١٥ بتصرف .

(٣٨) راجع رأي د. عباس في جريدة البعث ع (٦٨٥٦)، ١٥/٩/٨٥ راجع رأي اليوسف في «ما الشعر العظيم»، ص ٢٩ .

(٣٩) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ١٠٩ .

(٤٠) جبرا: الرحلة الثامنة ص ٧ .

(٤١) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٩٤ .

(٤٢) د. عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٢٣ .

(٤٣) اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٦ .

(٤٤) اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ٦٠ - ٦١ بتصرف .

(٤٥) المصدر السابق: ص ٦٤ .

(٤٦) المصدر السابق: ص ٦٥ .

(٤٧) المصدر السابق: ص ٢٨٨ .

(٤٨) جبرا: النار والجوهر، ص ١٨٩ .

(٤٩) محمود درويش: «أنقذونا من هذا الشعر»، مجلة الكرمل، ع ٦، ربيع ١٩٨٢، ص ٨ .

(٥٠) اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٨٦ - ٢٨٧، باختصار .

(٥١) درويش: مجلة الكرمل، عدد ٦، ص ١٢ .

(٥٢) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ١٣٧ .

(٥٣) راجع المصدر السابق: ص ٩٦ - ٩٧ - ٩٩ .

(٥٤) جبرا: النار والجوهر، ص ٧٨٢ .

(٥٥) المصدر السابق: ص ٧٩ .

(٥٦) اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ٤٥ .

(٥٧) د. عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٨ .

(٥٨) اليوسف: ما الشعر العظيم، ص ٦٣ .

(٥٩) اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٨١ .

(٦٠) المصدر السابق: ص ٢١٨ .

(٦١) المصدر السابق: ص ٢٨٤ .

(٦٢) نزيه أبو نضال: جريدة اللواء، ٧٩/٣/١١ .

(٦٣) سلمى الخضراء الجيوسي: «حوار أجراه سليمان الشيخ»، مجلة العربي، ع ٣٨ تموز، ١٩٨٤ ص ٥٦ - ٥٧ بتصرف .

(٦٤) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٩٥ .

(٦٥) د. عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٢١٢ .

(٦٦) جبرا: الرحلة الثامنة ص ٤٣ .

(٦٧) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٤٦٣ .

(٦٨) اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ١٣ .

(٦٩) د. الخطيب: ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص ٤١ .

(٧٠) جبرا: ينابيع الرؤيا ص ١٣٧ - ١٣٨ .

(٧١) المصدر السابق: ص ١٣٨ بتصرف .

(٧٢) شكري عزيز ماضي: أثر التحولات الاجتماعية في الرواية السورية، رسالة دكتوراه، (مخطوطة)، باشراف د. سهير القلماوي، جامعة القاهرة، ١٩٨١، ص ١٣١ - ١٣٢ .

(٧٣) د. الخطيب: القصة القصيرة في سورية، ص ١٩١ .

(٧٤) السواحري : زمن الاحتلال، ص ٣٣ .

(٧٥) جبرا: ينابيع الرؤيا ص ١٤ .

(٧٦) اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٨٩ .

(٧٧) جبرا: النار والجوهر، ص ٤٩ .

(٧٨) د. عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٤٨

(٧٩) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ١٤١ ـ ١٤٢، بتصرف .

ثالثاً: قضية التراث

(١)

د. عباس: مجلة الوحدة، س ١، ع ٨، أيار، ١٩٨٥، ص ١٢٥ .

(٢) جبرا: الرحلة الثامنة، ص ٩ .

(٣) اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص ١٢١ ـ ١٢٢ .

(٤) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٧٨ .

(٥) د. الخطيب: مجلة الموقف الأدبي، ع ١٢١، ص ٢٣ .

(٦) د. الخطيب: القدس، دمشق، القدس، ص ١٥٦ .

(٧) د. الخطيب: مجلة الموقف الأدبي، ع ١٢١، ص ٢٣ .

(٨) عبد الرحمن ياغي: في النقد النظري، ص ٥٢ .

(٩) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٧٣ .

(١٠) د. الخطيب: القدس، دمشق، القدس، ص ١٦٧ .

(١١) اليوسف: ما الشعر العظيم، ص ٨٠ .

(١٢) د. عباس مجلة الوحدة، ع ٨، ص ١٣٠ بتصرف .

(١٣) المصدر السابق: ص ١٣١ .

(١٤) المصدر السابق: ص ١٢٧ .

(١٥) د. الخطيب: الفدس، دمشق، القدس، ص ١٧١ .

(١٦) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٢٧١ .

(١٧) د. محمد عمارة: نظرة جديدة إلى التراث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩، ص ١٠ .

(١٨) اليوسف: الشعر العربي المعاصر ص ٢٣٠ .

(١٩) د. عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٣٧ .

(٢٠) المصدر السابق: ص ١٤٤ .

(٢١) اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص ٩ .

(٢٢) نزيه أبو نضال: جريد اللواء، ٧٩/٣/١١ .

(٢٣) نزيه أبو نضال: جدل الشعر والثورة، ص ١١٧ ـ ١١٨ .

الأضواء في كتابه «مقالات في الشعر الجاهلي» على المضمون التراجيدي للقصيدة الجاهلية، وسبب غياب الأدب الملحمي، كما بحث الأساس الاجتماعي لنفسية الشاعر، ونظر في ظاهرة الصعلكة، ومما يحمد للناقد هنا، أنه اعتمد في دراسته لهذه الظاهرة على أدبيات لعروة بن الورد، وبناء عليها استطاع أن يحدد السمات الأساسية للصعلكة.

وبالطريقة ذاتها يتناول الطبيعة والحكمة والوصف والموسيقى في الشعر الجاهلي، وقف أيضاً عند اللحظة الطللية في القصيدة الجاهلية وحلل طللية زهير، وكذلك قام بتحليل لامية العرب، كما وقف عند الخيال والصورة والأسلوب في الشعر الجاهلي (سنتحدث عن هذه المكونات فيما بعد).

وفي كتابه «الغزل العذري» وقف عند عوامل نشوء العذرية، ماهية العشق، ظواهر العذرية (الطيف الحنين إلى الماضي، سجع الحمام، الرقابة، الشعور بالقهر) كما تحدث عن شعراء عذريين (مجنون ليلى، قيس بن ذريح، ذو الرمة).

وهو يعتمد في حكمه على تحليل شعر الشاعر نفسه، لذلك لا نجده يحكم متأثراً بأقوال النقاد الآخرين، كما فعل طه حسين في دراسته للشاعر كثير عزة، في كتابه «حديث الأربعاء» إذ بدا متأثراً بكلام ابن سلام عن الشاعر كثير عزة.

كما نجده يحدد مكانة الشاعر بين الشعراء المعاصرين له أو السابقين عليه، ويسلط الضوء على مجال إبداع الشاعر (مثال ذلك: كثير عزة، ذو الرمة)، ثم نجده يقارن بين غزل العذريين والجاهليين، وبينهم وبين غزل العباسيين والأندلسيين والصوفيين، وبعد ذلك ينتقل إلى مجال الأدب الأوربي، فيقارن بين العذريين والميتافيزيقيين، الإنكليز والرومنتيين، وهذا إن دّل على شيء، فإنما يدل على سعة أفق الناقد وثقافته وعلى رغبته في إبراز وإثبات روعة تراثه الذي يقف شامخاً أمام الأدب الأوربي.

وتتضح هذه الرغبة في كتابه «ما الشعر العظيم» اذ يرى أن أروع الشعر هو الشعر الصوفي «فالتعالي الصوفي هو الذي أبدع شعراً من عيون التراث العالمي، ولا سيما شعر ابن الفارض، وشعر جلال الدين الرومي، فقد جاء آية على رغبة الإنسان في تحطيم ماللكون من القدرة على الصمت وكذلك في اختراق كتامة الأشياء واستبار مكنوناتها، ورؤيتها من داخلها وفي شموليتها المطلقة... غير أن ما يميز التعالي الصوفي هو ارتكازه في المرتبة الأولى إلى وجدان الحب، هذا الوجدان الذي زوّد شعراء الصوفية بالحسياسية والشمولية التي ترى الأشياء في برهة عناق أبدي حميم، في تواصل ووحدة لا تعرف التفكك إطلاقاً...»[٣٠] ولهذا فضل التائية (لابن الفارض) على قصيدة السفينة النشوى «لرامبو التي يراها تفتقر إلى ما يؤسس العظمة في ملحمة النفس البشرية، التي نجدها في تائية ابن الفارض في حين نجد قصيدة رامبو فقيرة بالعمق الميتافيزيقي، وكل فن يفتقر إلى هذا العمق، إلى هذا الدرك من العمق، لا يعجز الشعراء المبتدئين أو المقلّدين عن تقليده، بينما تتحدى التائية كل تقليد على الاطلاق، إذ كل تقليد لها سيكشف زيفه على سطح

نسيجه الخاص. (٣١)

الجوانب الفنية:

تابع النقد الفلسطيني الجوانب الفنية كافة، ولم نجد تركيزاً على مضامين الشعر إلاّ نادراً(د. عبد الرحمن ياغي)

البنية:

لقد نظروا في التغيير الذي طرأ على الشعر العربي الحديث، الذي هو في حقيقة الأمر تغير في بنية القصيدة، وقد كان الناقد جبرا من أوائل النقاد الذين لفتوا النظر إلى هذا التغيير، وعالجوا القصيدة كبنيان هندسي، وأنعموا النظر فيه، من تخطيطه حتى تجسيده النهائي.

وكما رأينا سابقاً، فإن د. عباس اهتم بشعر الرواد (السياب، البياتي، الملائكة) فكان من الطبيعي أن يكون أول ما يلفت نظره بنية القصيدة، فنجده على سبيل المثال، يتحدث عن معنى قصيدة «المومس العمياء» للسياب، الذي يتألف من حلقات «وفي جوف كل حلقة منها خواطر مستدعاة أيضاً فالتداعي في داخل الحلقات موضوعي (مثلاً تمني الزواج، لا زواج، فالانتحار بديل، لا انتحار فاحتجاج جريح . .) ولكن تداعي الحلقات نفسها تعسفي يفرضه الشاعر للاستمرار في البناء، وليس من رابطة . . . سوى صلتها بالمرأة التي تتحدث عنها القصيدة. وهذا بناء سهل لا يكلف الشاعر شيئاً من التخطيط . . . ومثل هذا المبنى يوفر وحدة موضوعية ونفسية، كما يكفل إيجاد جو عام يقوي هاتين الوحدتين، ولكنه لا يستطيع أن يؤمن «وحدة ضرورية» (أي) نمو الحلقات نمواً حتمياً، إحداهما من الأخرى، وقد كان من الممكن لهذا المبنى أن يكون مركباً لو كانت الرجعات الخاطفة تنقلاً بين «المنولوج» الداخلي وتيار الحياة الخارجية ولكن الشاعر آثر أن ييسر على نفسه حين راوح بين القصص السردي والتأمل الاستطرادي . . . فبدلاً من أن يتركها تعرض القصة من الداخل، يأخذ هو دور الموجه للسياق القصصي. (٣٢)

وعلى هذا الأساس فإن المبنى في هذه القصيدة، لا يناسب الشعر الحديث، ولا يجعل من قصيدة «المومس العمياء» قصيدة متميزة، ويلحظ الناقد النزعة التفننية التي لا تكون غالباً عفوية، قد أخذت تستأثر باهتمام الشاعر، ليكفل لبناء القصيدة مزيداً من الأحكام مثال ذلك «جيكور والمدينة»، «فالقصيدة تعتمد أولاً على تطاول الدروب التي يشبهها الشاعر بالحبال، ولكنك تحس أن صورة الحبال المتمطية ستكون محورية في حركة القصيدة، فهي تمتد وتلتف أولاً على هيئة دروب لا نهاية لها، وكل شيء سيمتد بامتدادها فالصخر يرسل غصوناً، والحجار تكتسب عروقاً . . . الاحتفاظ بصور الحبال المتطاولة وصور الإضاءة، قد منح القصيدة إحكاماً فذا، وزاد من ذلك الاحكام اختياره نغمة تسير ببطء، وهي بحر المتقارب وتمثل ببطئها تلك المسافات الطويلة

التي قطعها القروي الحيران في دروب المدينة وليلها. (٣٣)

هنا يوضح لنا الناقد عناصر البناء المنسجم الذي تتعاضد فيه الصورة مع النغمة الموسيقية، لتشكل بناءً متماسكاً.

كما يلاحظ الناقد أسباب اضطراب المبنى في قصيدة السياب «الأسلحة والأطفال» (المبنى المزدوج الانسراب وراء أية جزئية في موضوعه، الموضوع الكبير تحول القصيدة إلى شعارات. . .) ومن أسباب الخلل في البناء عند البياتي أنه كان «يخشى علينا لتباعد أجزاء القصيدة أن نضلّ في تصور هذه الصور الكبرى التي يريد نقلها، حتى حمله إخفاقه أحياناً على أن يحدث خللاً في البناء العام، وهو خلل يرتد إلى اتحاد الشاعر بالرمز الكبير اتحاداً جعله يرى أحياناً أن لا يفصل بين الشخصين لكي لا يفقد في تضاعيف الرمز شخصه الذي كان يبرز أو يحرص على إبرازه في جل قصائده الغنائية من قبل. (٣٤)

يملك الناقد نظرة عميقة تستطيع أن تستكشف البعد الداخلي لبناء القصيدة الحديثة، مع أن هذا البناء قد يبدو للعيان مفككاً.

أما د. عبد الرحمن ياغي فقد درس بنية القصيدة في شعر نازك الملائكة، وقد لاحظنا اعتماد حكمه على بنية القصيدة ذاتها، دون التأثر بأحكام الدارسين قبله، اي أنه اعتمد على القراءة الموضوعية لشعرها ومع ذلك فقد وجدناه يتفق معهم على أن قصائدها لم تخرج من قواعد التشكيل التقليدي للقصيدة فيما كان حراً وفيما لم يكن حراً، وأنها مضت في بنية القصيدة على شكل معمار تراكمي فسيفسائي مفروش على وجه الأرض يتسع ولكنه لا يمتد، يتراكم ولكنه لا يخترق، يتوزع ولكن لا يضبطه إيقاع داخلي، يمضي به من موقع متقدم إلى موقع أكثر تقدماً. . . (٣٥)

ويبدو لنا د. كامل السوافيري تقليدياً في دراسته للأساليب الشعرية، فهو يرى أن الأسلوب الملحمي أو الغنائي هو ما يسيطر على الشعر الفلسطيني قبل النكبة، ولعلنا نجد العذر للدارس في أنه يتناول شعراً تقليدياً، فكان لا بد من الأسلوب التقليدي، غير أننا لا نجد له العذر حين نلمس لديه تبنياً لبعض المفاهيم المغلوطة، مثال ذلك: حديثه عن «الوحدة العضوية» إذ يرى أن تحقق الوحدة العضوية أو الموضوعية في معظم نصوص الشعر الغنائي التي عرضها» من قصائد موحدة الوزن والقافية، وموحدة الوزن متعددة القوافي وموشحات وأغان وأناشيد، وكانت القصيدة بناء متماسك العناصر، وكلا مترابط الأجزاء، يمثل كل بيت جزءاً من المعنى ويرتبط بما قبله وما بعده ارتباط اللبنة بغيرها في البناء اذا سقطت أو تغير وضعها اختل المعنى وانهار البناء. وتعني هذه الوحدة وحدة الإطار الذي يضم عناصر التجربة، ووحدة الصور ووحدة الخط الذي تنتظم فيه الأفكار . . . (٣٦) فهذه وحدة خارجيةشكلية تغفل النمو الداخلي للقصيدة الذي هو أهم ما يؤسس الوحدة العضوية، فهو يرى هذه الوحدة رؤية تقليدية، ربما لانطلاقه من الشعر التقليدي وابتعاده عن الشعر الحديث، إذ لا نجد ذكراً لرواد الحداثة في كتابه «الشعر العربي الحديث في مأساة

فلسطين» مع أن معظم هؤلاء الشعراء قد تحدث عن نكبة فلسطين.

الخيال والتصوير:

بما أن الصور جزء من مبنى القصيدة، فلا بد أن نرى كيف درسها النقاد الفلسطينيون مع الأجزاء الأخرى التي يتكون منها المبنى، وقد كان الناقد اليوسف أكثرهم اهتماماً بمسألة الخيال والتصوير في الشعر الجاهلي، فبحث عن القواعد الناظمة للصورة والسنن العامة المتحكمة بالخيال الجاهلي لدى تشكيله للصور، موضحاً الخصائص التي تتصف بها آليةهذا الخيال، والمميزات التي تدفع إلى ابتكار صوره.

فالخيال الجاهلي يعتمد أولاً على قانون الوقائع والمعطيات الموضوعية، فينسج الشاعر ألياف الصور لا من ذاته، بل من تجربته المعيشة، ويقسم الناقد هذا القانون إلى عدة قوانين: قانون الطبيعة وضح كيف أن ثقل عناصر الطبيعة وضغطها الدائم على الروح الإنساني وامتلاء حضورها في الوعي ومداومتها على الحضور باستمرار. . . هو من القواعد التي توجه السلوك الصياغي، وتتحكم بالخيال أثناء اقامته لمعمار الصورة، ولهذا نجدها تبدو كانها مجرد انعكاس للواقع في الوعي، أو هي على الأقل تحتوي على نسبة من الوقائعية أكثر مما فيها من ذاتية، ومن هنا جاءت الصورة مادية تبتعد عن المجرد، إذ يميل العقل البدائي إلى تجسيد المجردات. ثانياً: يعتمد الخيال على الدوافع الجسدية النفسية: فقد عبرت الحاجة الجنسية ذاتها في اللحظة الطللية، أما الحاجات المادية الأخرى كالأكل والملبس والمشرب فقد كان شعر الصعاليك، ولا سيما شعر الشنفرى وعروة بن الورد، أعظم تعبير عنها. (٣٧)

ثالثاً: الفاعلية الحسية: إذ «تتعاظم فاعلية الصور كلما تعاظمت قدرتها على تنشيط الإحساسات شريطة أن يكون في مقدورها أن تثير تياراً حركياً في مسارب الخيال، وتفجيراً لا ارادياً في العاطفة أو إيقاظاً نشطاً لها على الأقل، ولن تؤتى الصورة الطاقة التي تمكنها من استباحة مدارج الخيال إلا إذا احتوت على ألفاظ بعينها ذات طاقة حركية جبارة. (٣٨)

والصورة العظيمة في رأيه «هي التي تتعامل مع أعمق المكنونات النفسية، فإن صور امرىء القيس لها من العظمة ما يضعها فوق صور الشعر الجاهلي برمته (ولا تعاد لها أو تبزّها إلا صور اللامية) وذلك نظراً للمزاوجة التي تقيمها صوره بين العاطفة والخيال من جهة، وبين الحقيقة أو الواقعية الموضوعية من جهة أخرى، لهذا كان تصويره توليفاً داخلياً بين ثلاثة عناصر ذاتية هي الإحساسات والخيال والعاطفة، وقد تملغم عالم الوقائع الموضوعية داخل هذا التوليف النفساني، بحيث نشعر أن كل انفعال ذاتي إنما هو انبثاق ضروري من الواقعة الخارجية. (٣٩)

تأتي عظمة الشعر الجاهلي في رأي الناقد من كونه ينطلق في تصويره من مشاعره وعالمه الداخلي أكثر من أفكاره، وبذلك تقوم الجمالية الفنية على صدق المشاعر وعمقها، فالخيال في اللامية

للشنفرى يجسد الانفعالات ويشخص المحتويات النفسية، اي يحولها إلى شخصيات وأحداث درامية.

وتخفق الصورة الجاهلية حين تبدو« ترتيباً للواقعة لا للمشاعر، وهو ترتيب يجعل من معلقة عمرو بن كلثوم منظومة لجملة من الوقائع يكمن وراءها انفعال نزق لا يصلح ضابطاًللموضوعات بحيث يتمكن من إعادة صياغتها صياغة شاعرية، ومادة هذا النزق هي ضخامة الأحداث التي يقدمها لنا لتكون مجمل المعلقة، إذ هي مجموعة من الأعمال البطولية والقتالية يسردها سرداً تاريخياً مغموساً بالنزعة الفخرية، فالشاعر هنا يخضع الداخل للخارج، في حين يفعل الشاعر الناجح نقيض ذلك تماماً، إذ هو يخلع ذاته على الموضوع دوماً لأن الشعر الوجداني موقف ذاتي من المحيط، ولو كان على عكس ذلك لغدا علماً. (٤٠)

فالصور الناجحة، في رأيه، تعتمد على الغنى الوجداني، لأن الخواء العاطفي يحرم الصورة من الشاعرية كما يسيء إلى قيمة الشعر.

ولم يكتف الناقد بالاهتمام بالخيال والصورة في الشعر القديم، بل نجده شديد الاهتمام بهذه الناحية في كتابه «الشعر العربي المعاصر» يحاول أن يبحث عما يجمع في مجال التصوير بين الشعراء المعاصرين، ويقف عند الجوانب التي يتفرد بها كل واحد منهم، فهم يشتركون في «سمة امتداد الصورة امتداداً رأسياً ومحاولة نزولها عمقاً، فإن نوعية صورهم تختلف، باختلاف شخصياتهم وأنماط همومهم المركزية فتحاول صور السياب أن تلم فاجعة الوجود والتاريخ، فاجعة المعاش برمته أما صور الحاوي فتمتاز بالعنف والقسوة والهيجان، ولكن صور أدونيس الدرامية التي تسعى جاهدة لنقل التعارض، تبتعد عن هذين الطرفين المتناقضين اذ هي محاولة واضحة تبتغي تحويل المفاهيم إلى أخيلة، بينما بقيت صور محمود درويش ولا سيما في كتاباته المبكرة، محتفظة بالكثير من العناصر الغنائية المحببة إلى القلب وذلك بفعل التوهج العفوي الذي أملته الفاجعة، ولئن كانت صور السياب أقرب إلى البكاء منها إلى الجموح، وصور الحاوي مسكونة بما يشبه الجنون، وصور أدونيس ميالة إلى الطراء على الرغم من كل ما فيها من إحساس بالحركة والصيرورة، فإن صور الدرويش أميل إلى النشيد الجنزي الرزين. (٤١)

يحاول الناقد هنا أن يبين أن لكل شاعر صوره الخاصة به، التي تتأثر بشخصيته وهمومه الذاتية والعامة وهو يتابع تطور هذه الصور لدى هؤلاء الشعراء، ولو أخذنا مثلاً أدونيس نجده يرى أن ذروته تكمن في قصيدة «الصقر» فهي ثرية وخصبة إلى حد نادر القرين، ويبدو أن الصورة الآن قد نضجت نضوجاً استثنائياً، بل قد أصبحت أشبه بمجموعة مكثفة حتى تكاد لكثافتها أن تند عن العقل في بعض الأحيان. . . فاستطاع أن يحيل الفكرة إلى صورة شعرية، مع أنه يفتقر إلى جعل القارىء يرعش وجدانياً، ولكن الرعشة التي يحدثها فيك من طبيعة درامية خالصة في كثير من الأحيان، وهذا يعني أن القصيدة فكرة مغناة وليست أغنية متوهجة العاطفة. (٤٢)

هنا يلتفت الناقد إلى ناحية هامة قلما يلتفت النقاد إليها، وهي تأثير الصورة الفنية في المتلقي، محدداً أسباب هذا التأثير ونوعيته.

أما في «المسرح والمرايا» لأدونيس» فيتكلس التصوير الفني ويتبدى الشكل مفصوماً عن محتواه، إذ لم يدرك هذا الشاعر الرائد أن الإسراف في التجريد والترميز من شأنها أن يفضيا إلى اعتساف وشطط لا مسوغ لهما... وما آل أدونيس إلى التحجر والتكلس هو كونه لا يحمل في داخله أي جحيم روحي فجحيم التوتر وحده القادر على خلق شاعر عالمي خالد.(٤٣)

يعود الناقد ثانية (كما رأينا في نقده للشعر القديم) إلى الربط بين إبداع الصورة والانفعال الداخلي كما يؤكد على ناحية هامة وهي ضرورة الربط بين الشكل والمضمون عند التأليف، ولا شك، برأينا، أنه كلما خف انفعال الشاعر وتوتره أدى إلى انفصام الشكل والمضمون لديه، وأدى إلى سقوط الشاعر في التجريد والترميز.

وقد بين لنا الناقد سر ازدهار شعراء المقاومة، ولا سيما محمود درويش، في أنهم «عبروا عن الفاجعة عن الألم اليسوعي أو الفلسطيني (سيان) ولكن بعناصر تعبيرية تنطوي ضمناً على الفرح، على التفتح، على الحيوية، ما هي أهم هذه العناصر؟ إنها كائنات الطبيعة في مقام تفتحها: العصافير، القبرات، الزهور، الأعشاب، صور اليخضور والنور.(٤٤)

فالخيال الذي جمع الألم والحزن إلى عناصر الفرح في الطبيعة، أي أن هذه العناصر الخالدة التي تمس جوهر كل انسان حي سر حيوية هذا الشعر وازدهاره.

إن دراسته هذه المكونات الصورة وسر ازدهارها في شعر المقاومة، تعد رائدة في النقد العربي، بما فيه الفلسطيني، إذ ان هذا النقد مازال مقصراً في دراسته لطبيعة الخيال في شعر المقاومة، فقد جرى التركيز فيه على المضمون (كما رأينا سابقاً في دراسة د. عبد الرحمن ياغي مثلاً) وأهملت العناصر الفنية إلى حد كبير.

ومن النقاد الذين اهتموا بظاهرة التصوير في الشعر د. احسان عباس، وخاصة في مجال الشعر الحديث، فنجده يبين لنا أن الصورة لم تعد «جزءاً من القصيدة، بل صارت كلاً يعبر عن كل التعقيد الموجود في كل حالة، ويريد من الصور أن تؤدي الهزة التي هي غاية الشعر في نظره، ولذلك تلعب الصورة دوراً خطيراً في الشعر الحديث، وتلقى عناية خاصة...»(٤٥) وعلى هذا الأساس يرى الناقد أنه من الممكن تفسير القصيدة كلها من خلال صورها، فيثبت لنا وحدتها الفكرية، وقد اتبع هذه الطريقة في دراسته لقصيدة «جيكور والمدينة» للسياب(٤٦)، كما بين لنا كيف أحسن الشاعر في قصيدة مدينة بلا مطر «استخدام الصور الوثنية التي تهيئها قصة تموز وعشتار في سياق متدرج موحد.

ويرى د. عباس ود. نجم أن انسجام القصيدة كلها لدى أبي ماضي «في صورة كبرى، أما عنايته بالتصوير فهي عناية جزئية، وتكاد تكون مقصورة على معاني العودة والانتكاس والتراجع

وليس له عناية بالتصوير في حالة التقدم والانطلاق. . . وتصويره للجانب الحزين المحطم من الحياة يكشف عن عمق الإحساس الرومنطيقي نحو الجمال الزائل من كمنجة محطمة أو غـابة مفقـودة، أو تغير في النفس وفي مظاهر الحياة عامة، ولما كانت صـوره نقلاً لمـوت العناصر الحيـة، فإن هـذا يدل ما لمشكلة الموت من أثر بالغ في أعماق نفسه. (٤٧)

هنا يحاول الناقدان أن يكشفا النقاب عن الطابع العـام لصور الشـاعر، لـربطهـا بوجـدان الشاعر فيظهر لنا تأثير المشاعـر على تلك الصـور، ومن ثم يبرز الفكـر الذي يكمن وراءهـا، وهما يستفيـدان من الصور الفنيـة في بيان نفسيـة الشاعـر وفكره، منـطلقين من الشعـر ذاته، ومما يحمد للناقدين أن هـذه الاستفادة لا تستغـرق الدراسـة، وهي تأتي منسجمـة مع طبيعـة الشعر دون أي افتعال.

ويقف الناقد د. عباس في دراسته للبياتي عند الصورة وأنواعها، فالصورة العريضـة الطويلة التي اعتمدها الشاعر تمنحه حرية فضفاضة وتتيح لـه أن يستغل التـداعي إلى أبعد الحـدود، غير أن ميلاً داخلياً صرف اهتمامه إلى الصور الطويلة، فعني برسم الشخصيات وخـاصة القلقـة التي تؤمن بماضيها أكثر من حاضرهـا، والتي في نفسياتهـا مجال واسـع للحلم وللتشبث بالمـاضي، وهذا الميـل الداخلي هـو هيام الشـاعر - هيـاماً ملحـاً - بشخصية الأفّـاق من حيث الاضطراب النفسي. (٤٨)، وهذا ما يبدو واضحاً في قصائد الرحيل الأول ومسافر بلا حقائب والأفّاق. . .

ويقف الناقد عند تأثر الشاعر بجماعة التصويريين، فيبين خصائص التصوير لديه ومميزاته ثم يقف عند اضطراب الصورة عنده ونقاط ضعفها، فقد «اصطبغت صوره ونغماته بالتكـرار وأصابت السطحية جوانب الصورة الكبرى أحيانـاً، لأن تصويـره قائم عـلى لمح الأجـزاء وعدهـا وجمعها من جديد، ولولا قوة الإيحاء في المجموعـات الصغيرة التي يؤلف منهـا الصورة لمـا كان بعض صـوره إلا خطوطاً عابثة. (٤٩) عاجزة عن الإيحاء، بعيدة عن التنويع وانسجام أجزائها في كل واحـد أو صورة كبرى، فهو يـريد أن تكشف الصـورة في القصيدة عن شيء أعمق من المعنى الـظاهري للقصيـدة، لذلك يرفض أي تطرف للتصوير أو المبالغة لأن ذلـك يؤدي إلى إغراق في الشكليـات دون أي عمق في المعنى أو المشاعر، فقصيدة نزار قباني «منشورات فدائية» تمثل تطرفاً في التصويـر، وإن شئت فقل مبالغة تعبر عن حاجة الشاعر نفسه إلى استقرار نفسي أكثر مما تعبر عن الواقع الذي يريد الشاعـر أن يرسمه، ويتضح هذا الأمر بجلاء حين يصر الشاعر على أن يصـور العمل الفـدائي بصورة القـوى الغيبية في القدرة على تحقيق كل شيء. . .»(٥٠)

هنا تتجلى موضوعية الناقد فلا يحابي قصيدة تتحدث عن قضيته، على النقيض نجده يرى في مبالغة الشاعر في التصوير تعبيراً عن اضطراب نفسه وبالتـالي عدم وضـوح الرؤيـة لديـه، وبذلـك تكون الصورة كما يراها الناقـد تعبيراً عن نفسيـة الشاعـر وفكره بشكـل تلقائي، ولهـذا تسقط حين تكون تعبيراً عن الأحداث لا عن المشاعر، وهذا عين مايراه الناقد اليوسف، أما عند الناقد جـبرا،

فإن الصورة تسقط حين تقحم على رؤى الشاعر أفكاره وثقافته فلا نحس بعفويتها، ويضرب مثالاً على هذا الشاعر أدونيس، فيبدو معجباً بصوره حين تطغى عليها حرية الموقف الصوفي الذي يتخطى العقل والمنطق ويطبعها بالتلقائية، وهو غير معجب بها حين يجد فيها «محاولة فكرية واعية يفرضها الشاعر، مسبقاً أو لاحقاً، على حسه البديهي فرضاً عنيفاً، فيحبذ لمحاولته إشارات ورموزاً هي بعض لغة هذا العصر، أي أن ثقافة الشاعر مقحمة على رؤاه»(٥١) وهنا يتفق جبرا مع اليوسف، وكما رأينا سابقاً، في أن تحويل الفكرة إلى صورة، يغرق القصيدة بالتجريد والإبهام، مما يبعدها عن القراء.

ويمتدح جبرا الجواهري لكونه يستخدم «صوراً وإشارات لها جذور بعيدة الغور في وعي الأمة ولا وعيها، مما يحرك فيها عوامل النقمة والحس بالخيبة والاضطهاد وبأنها ضحية يجب أن تثور على مضحّيها(٥٢) إذن لن تصل الصورة إلى الناس إلا إذا خاطبت وجدانهم وكانت جزءاً من كيانهم، والناقد يبين أن سبب نجاح الشاعر الجواهري في الوصول إلى الجماهير كونه استقى صوره من التراث الشعري القديم، وحياة الناس في العراق، أي من التراث الذي يكّون اللاشعور الجمعي للأمة، ومن المعاناة اليومية التي تصهر وجدان الشاعر بوجدان الناس، غير أنه، من البديهي، ألا يكون المقصود بهذه الصور أن تكون صوراًواقعية، وإن كنا وجدنا د. عبد الرحمن ياغي في كتابه «حياة الأدب الفلسطيني» يمتدح صور ابراهيم طوقان لكونها «متداخلة متكاملة واقعية لم تبددها غيوم الأوهام وخيالات غير الواقع.»(٥٣) فهو يبدو لنا معجباً بالصور الواقعية والخيال الواقعي، وهذا أمر غريب، فالخيال، في رأينا، لا يكون مبدعاً إلا إذا تجاوز الواقع، وهذا ما دعا إليه د. حسام الخطيب، حتى إنه يأخذ على سليمان العيسى متحه من الواقع ومن صور غيره وكونه بعيداً «عن الخيال الجامح البعيد الوحشي الذي يقفز بين القطب والقطب واليابسة والماء والأرض والمجموعة الشمسية والواقع والأسطورة...»(٥٤) ولهذا لا نجد لدى الشاعر خروجاً عن الخيال العربي التقليدي، اي لا نجد تميزاً أو ابداعاً.

الاسطورة والرمز

وبما أن النقاد الفلسطينيين قد اهتموا بالشعر الحديث، فكان من البديهي أن يتابعوا أهم سمة من سماته وهي الاعتماد على الاسطورة والرمز، وكان أكثرهم اهتماماً بهذا الجانب جبرا ود. عباس.

فقد ساهم جبرا عبر ترجمته كتاب «الغصن الذهبي» جيمس فريزر، في التعريف بأسطورة تموز، التي اطلع عليها السياب «صديق الناقد» ووجد فيها «وسيلته الشعرية التي سخرها فيما بعد لفكرته لاكثر من ست سنين... في هذه الاسطورة نراه يفعل ما فعله أيضاً بعض زملائه من الشعراء التموزيين في تلك الآونة نفسها، فهو يوحد فيها ما بين تموز والمسيح من ناحية، وما بين

تمـوز والشاعـر نفسه من نـاحية أخـرى ولكنه، من دون الاخـرين، يستفيض في هـذا التـوحيـد، ويسهب في دفق التفاصيل والكـرة عليها مـراراً. .»(٥٥) باتت الأسـطورة، في رأي الناقـد، وسيلة تعبـير، تنتظم معـاني الشاعـر ومشاعـره في رموز معـادلة لهـا، فكأنها إطـار هندسي يمنـع المعاني من الانفلات والتشتت، ويجسد حس الصراع بين الخير والشر، بين النور والظلام، بين الحياة والموت، كما يبين الناقد أنها كانت وسيلة للتعبير المموارب تحميه من مـلاحقة السلطة وتحقق للشـاعـر «شمـولاً أكـبر في القصد، وتعبيـراً أوقع عـما يستبطن من عـاطفة كـاسحة. . . تهيىء لـه الاسـطورة قنـاعـاً تراجيدياً كقناع البطل في الاسطورة الاغريقية، نسمع صوته من خلاله، فنعود ولا نعـرف شخصه بقدر مانعرف صوته الكبير الهادر، إن بدراً في تموزياته يمزج الواقع بين أسطورتين الاسطورة البابلية المعروفة والاسطورة الجديدة التي راح هو يبتدعها، اسـطورة جيكور. والصلة بـين الاثنين مبـاشرة ووثيقـة لأن كلا منهـما لديـه أسطورة المـاء والخصب تتخطى المـوت والشاعـر في هـذه التمـوزيـات الجيكورية شخصية مأساوية تتكلم بصوت هو في الغالب أكثر من صوت البطل بمفرده: إنه صـوت المدينة، أو صوت الامة، هذا القناع الجديد ييسر لـه تصعيداً للغضب وتصعيـداً كذلـك للتفجع، لأن جزءاً من احتجاج بدر في شعره كله، هو هذا التفجـع الذي، ربمـا كان بعضـه من فيض البكاء الشعري على الحسين، هذا الذي لانجد له مثيلاً في الدفق والغنى خارج العراق.(٥٦).

إنه يجدد خصائص الاسطورة لـدى السياب، ويـرى منابعهـا المحلية (البـابلية، والشيعيـة) والذاتية (قريته جيكور)، ويقف عند أبعادها، فهي ليست صوتاً فردياً للشاعر ومعاناته، إنها صوت للاشعور الجماعي يشمل معاناة الامـة كلها، عـبر الاجيال، لـذلك لا عجب أن طغت عليهـا روح التفجع والبكاء فهي إرث ذلك الحزن العميق على الحسين الذي يتجدد كل يوم.

ويستفيد الناقد من صداقته للشاعر، فيوضح رموزه الكـامنة في قصـائد وفيقـة، فهي وسيلة للتعبـير عن «آلامه في فـترة من حياتـه، ربما كـانت حتى تلك الآونـه أشـد الفـترات ظـلامـاً نفسيـاً وإحساساً بالخيبة وتوقاً إلى الخلاص، كانت هـذه فترة القلق والتشـاؤم وهواجس المـرض الرهيب، قادماً على أعقاب خيبته السياسية وملاحقته اليومية الراعبة تتسلط عليه وترهقه، وهو ما يـزال يقاوم الاشارة إليها صراحة (كما سيفعل فيما بعد)، لأنه في أعماق نفسه ما زال يتمنى لو بقي صـوتاً جمـاعياً يرسله وراء قناعه التراجيدي.»(٥٧).

ويلاحظ جبرا أن الشعراء الجدد اليـوم في العراق يعـرضون عن الاسـطورة، ويباتـوا يؤثرون الرموز الشخصيـة، لعل المتعمق قـد يجد عـدداً من الرمـوز المشتركـة في هذا الشعـر، والتي هي في الاغلب «الكناية المستهلكة التي تجيء الشعراء عن طـريق المؤثرات الخـارجية، وهـذه الكنايـات - ككنايات الإقلاع والإبحار هي أضعف ما في هذا الشعـر. هناك رمـوز مشتركـة أخرى مشتقـة عن الموت والقبور (وهو يجد) تكرارها أمراً غريباً ومن قبيل الماسوكيـة اللفظيـة: أنها أشبه بـالسوط يجلد الشاعر به نفسه كيما يحس الألم.»(٥٨).

فهي قلما تكون منبثقة عن تفجر داخلي حقيقي، على هذا الأساس تخفق الرموز لكونها مستوردة لاتنبع من بيئة الشاعر وأعماق نفسه.

كما يبين الناقد سبب عدم وجود الطاقة الرمزية عند شعراء الارض المحتلة (في الستينات) «ربما لانهم في غنى عنها عندما يعايشهم العدو وجهاً لوجه وهو يغرز أظفاره في جسد الحبيبة الارض غرزاً مباشراً يرونه بأعينهم كل يوم. لابد لشعرهم أن يحمل صيغة الرد الآني، الذي يستمد عزيمته الضاربة الرافضة من تغلغله في قلب الصخر الفلسطيني، وميزتهم أنهم يستطيعون تصوير «المقاومة» كفعل حياتي عنيف ينبثق من مجريات الحياة اليومية، ويجعلون للتجربة الحسية والبصرية قيمة خاصة بها، دون الأخذ بنا إلى عالم يتخطى هذه التجربة، يضفي على هذا الشعر الغنائي المباشر صفة ما كان يمكن أن توجد إلا في ما يكتب من شعر في فلسطين، وهي صفة أضرمت في العالم العربي فجأة لهباً من الحب يصطلي الناس بحرارته بعد برد طويل.»[٥٩].

وهذا ما رآه د. عباس أيضاً حين درس شعر كمال ناصر، الذي صور به قضيته الكبرى بطريقة تتغلغل في نفوس الجماهير، وتعبر عن أهدافها في العودة والوحدة، فهذه الاهداف واضحة لا تتطلب التلميح والايحاء ولا ينفع فيها التحليل والرمز، ولكنه يرى أن وجود عائق أي وجود بعض الماء في الفم، على حد تعبيره قد يحّول الشاعر عن الصراحة السافرة إلى الرمز الموحي، وهذا ما جعل من ديوان معين بسيسو «الاشجار تموت واقفة» في رأيه «شعراً أصيلاً لاخطابة حماسية، هو الذي نقل الصور لديه من وهج الشمس إلى خلجات الظل، فأغناها بالعمق والايحاء... (عبر) اشارات دقيقة جميلة لو سلك إليها سبيل الصراحة اللفظية لما استطاع أن يجيء بها خفاقة بالسخرية العميقة، ولا تملك بعد هذا أن تقول تلك هي قدرة الفن الصادق في تخطي العوائق والحواجز والقيود.»[٦٠]:

اذن معاناة الشاعر وكبت حرية التعبير لديه قد يؤدى به إلى ابداع رموز يخرج بها من حالة الخطر التي تمنع كل حركة، ولم يعد الرمز وسيلة فنية فقط، بل وسيلة تعبير نضالية، فهو طريق يمكن عبره أن يتجاوز الشاعر الصمت أو التصريح الذي يؤدى إلى هلاكه.

يوضح د. عباس الخطورة التي تكمن في ربط الرمز بالنضال السياسي فقط، والتخلي عن هذه الوسيلة الفنية بانتهاء هذا النضال، وهذا بالضبط ما حصل للسياب الذي جعل «الرمز مرادفاً للحكاية الكنائية التي يوري فيها الشاعر عن غنائيته بمجمل تمثيلي، وهذا تحديد ضيق للرمز وقصر له على مظهر واحد، وبسبب هذا التحديد نفسه فقد السياب صلته «الرمزية» بقصة تموز ولم يعد يلجأ إلى استغلال الأسطورة كما كان يفعل من قبل، ولست أعني أن الأسماء الاسطورية أو الرمزية قد أخفقت في شعره، بل ظل تموز وعشتار وقابيل والمسيح، ولكنه لم يتعد مرحلة التمثيل والتشبيه ليوضح بذكرها فكرة أو صورة..»[٦١].

وتحولت هذه الاسماء من الجانب الجماعي الذي لم يعد الشاعر بحاجة إليه، إلى الجانب

الفردي فتنطبق على ذات الشاعر، خاصة ابان مرضه، وقد بين د. عباس أن السياب كان بحاجة «إلى أن يدرك أن ترديد الاسماء الاسطورية أو التاريخية محض ترديد لا يصنع رموزاً، وإن صهر الاشارات في سياق القصائد أكثر انسجاماً وأقدر على تحقيق حسن الظن بالثقافة الواسعة. . »(٦٢) ففي قصيدته المومس العمياء يتكىء فيها السياب على الاساطير اليونانية وغيرها، يجد الناقد أن هذه الاساطير دخلت قصيدته مدخل الاشارات التاريخية وأن الاسطورة الوحيدة التي تحتل موقعاً راسخاً فيها هي التي تحدث فيها عن يأجوج ومأجوج والسور وقد استطاع السياب في رأيه أن يتوصل إلى البناء الأسطوري دون الحاجة للاتكاء على الأسطورة أو للتكثر من رموزها، وخير شاهد على ذلك قصيدته «حدائق وفيقة». . دون أن يقول الشاعر على أية أسطورة يبني تصوراته نحس أن «وفيقة» هي (يوريديسة) وأن الشاعر (أورفيوس) الذي خانته رجلاه فهو لا يستطيع أن ينزل إلى العالم الاخر، ليعود بصاحبته، تغيير لطيف لكنه غير طبيعة الاسطورة تماماً ومن المؤلم أن يكون ذلك على حساب العجز الذي كان يصاحب السياب. (٦٣).

هنا يبين الناقد تأثير المرض الذي كان يعانيه السياب على إبداعه في الاسطورة، والتغيير الذي تم فيها كان بتأثير من وضعه الصحي فأورفيوس يستطيع الوصول إلى العالم الاخر، ليرى زوجته على حين يعجز الشاعر لضعف ساقيه.

ولا ينسى الناقد أن يبين خطأ السياب أحياناً في استعاراته من الاساطير مفهومات غريبة لايدرك مداها ومدى ما ترمز إليه، كما في قصيدة «جميلة بوحيرد»، ففي رأيه أن «الحديث عن تقديم البشر ضحية من الحيوان للإله الوثني كي يرسل الغيث غير لائق في معرض الحديث عن فتاة مجاهدة تتحمل العذاب صابرة، هذا عدا أن الحديث عن عشتار ربة الجنس (بنوعيه) غير محمود في سياق الحديث عن فتاة تمجدها القصيدة بعطاء روحي فياض، هذه الوثنية التي انتقلت من الرموز إلى التعبير المباشر قد تصبح عقبة في كثير من الحلوق التي لا تستسيغ مثل هذا التهاون والاستخفاف. . . (٦٤).

اذن يضع الناقد في اعتباره ذوق المتلقي الذي ما زال يرفض مفاهيم وثنية أو جنسية ولو كانت عبر الاسطورة فكأن الناقد يريد من الشاعر أن يستفيد من هذه الاسطورة، دون أن تكون تلك الاستفادة نقلاً حرفياً، وأن على الشاعر أن ينتبه إلى ذوق المتلقي وما يحمله من قيم دينية أو مبادىء أخلاقية، لأن الشاعر حين يصدمه في هذا الجانب سيخسره لامحالة، وعلى هذا الاساس يجب أن يتمثل الشاعر هذه الاساطير ويبين أبعادها التي تلائم ذوق القراء.

وقد شارك السياب في هذا الخطأ معظم شعراء الحداثة، فذكر د. عباس النتائج السلبية لاندفاعهم نحو الاسطورة دون تروٍ، فجاءت دخيلة قلقة في موضوعها، أو جاءت لا تؤدي سوى وظيفة تفسيرية توضيحية شأنها في ذلك شأن كثير من التشبيه في الشعر القديم، وأحياناً كان رصّ نماذج منها في نطاق واحد لايقدم شيئاً سوى الشهادة على الدرجة الثقافية للشاعر، ولذلك قلما

ينبض الرمز بالحياة وتتشعب عروقها له، في شعر الشاعر، اذ ما يكاد الشاعر يستخدم رمزاً في قصيدة ما، حتى يقفز إلى رمز آخر في قصيدة أخرى، دون أن يكون ذلك رغبة في تنويع الدلالات أو حرصاً على تكييف المبنى. . . وقد اقتصر في استعمال هذه الرموز رغم كثرتها على دلالات محدودة، مما وسم الشعر بطابع التقارب والتكرار، وأهم هذه الدلالات التعبير عن القلق الروحي أو المادي باستغلال رمز الجواب (عولس، السندباد)، والتعبير عن البعث أو التجدد (تموز- أليعازر- المسيح) والتعبير عن العناصر والآلام التي يواجهها الانسان المعاصر (بروميثيوس، سيزيف، المسيح. . (٦٥).

وبسبب قصور الرمز قد يقع الشاعر الحديث في الغموض، كما حدث للبياتي، إلا أن الناقد يبين أن هناك عوامل أخرى كقصور التجربة وعدم اكتمالها، أو قصور الشاعر عن التعبير، مما يجعل الناقد مفسراً في خير أحواله.

وقد امتاز د. عباس بنظرته العميقة التي تستطيع أن تستكشف البعد الداخلي للرمز، مما يسمح بنقل الصورة الكبرى التي توحد البناء العام.

الموقف من اللغة

بما أن اللغة هي صلة الوصل بين الشاعر وجمهوره، فمن الطبيعي أن يهتم النقد الفلسطيني بها وقد امتازت نظرته إليها بسعة الأفق، منطلقة في ذلك أن صدر اللغة نفسها يتسع للجوازات، فلم نلحظ على هذا الاساس أي تشدد في استعمال اللغة، فقد نظر د. عباس ود. نجم، على سبيل المثال، إلى أن انتقاد أبي ماضي في بعض ما أرسله من تعبيرات خالف فيها مناحي النحو «أهون نقد يوجه إلى شاعر أصيل، ففي التخريجات متسع، وليس الجواز خطأ وإن خالف به المتكلم ما تعارف عليه الناس وما ألفوه، بل قل إن هذه سمة الرومانطيقية في كل عصر. فإن صلابة الأسلوب وتماسكه الشديد ودقته المتناهية، لا تتمشى مع صدق الانبثاق العاطفي، الذي ينفجر بطريقة تلقائية، وقد استطاع رفاق أبي ماضي أن يقنعوه بثورتهم على الألفاظ فاقتدى بهم في هذه الثورة، وان كانت القوة التي نشأ عليها لم تفارقه، فوقف من حيث العبارة وسطاً بينهم وبين المتشددين، وكان بهذا نفسه أقرب إلى نفوس القراء المتأدبين في العالم العربي. . . (٦٦).

يحس المرء أن الناقدين لا يحبذان التسيب في استعمال اللغة والتشدد أيضاً، لأن كلا الامرين لن يرضيا القارىء العربي، فالمرونة لديهما مستقاة اذن من ذوق القارىء المثقف الذي لم يعد يرضيه التزمت في اللغة أو التهاون بها على السواء، فهما يبيحان للشاعر ألاّ يلتزم بالقواعد النحوية المتعارف عليها شرط أن يبقى ضمن حدود الجوازات النحوية، أما الناقد محمود مندور فنجده يبيح «الخروج على القواعد لكبار الكتاب، الذين لا يعدلون عنها إلا عن قصد وبينة، وذلك لأن أمثال هؤلاء يحتج بهم على اللغة ولايحتج عليهم ما دامت اللغة كائناً حياً تتطور وعقلية من يتكلمونها.»(٦٧)، فالناقد

لا يكون متزمتاً إلا مع الكتاب الناشئين حتى لا يخفون جهلهم خلف بلاغة مدعاة.

وقد بين د. عباس، أثناء نقده لغة «مرثية جيكور» للسياب أن استعمال اللغة في السياق الشعري التقليدي يختلف عنه في السياق الشعري الجديد، حيث السياق الاول مع الجزالة أو الايهام بها على الاقل الوضوح والاستقلال في الدلالات اللفظية، وهذا ما لم يحسنه السياب، لكونه خلط بين الجزالة والغموض، وهذا ما يناسب الطريقة الحديثة في الشعر «لأن المعاظلة اذا دخلت في السياق الجديد لابسة ثوباً من الغموض، قبلت في الجو الايمائي العام دون تدقيق كثير، أما في سياق القصيدة فانها عقبة أمام الفهم الضروري، ومن اساءة التقدير للشعر القديم أن يظن شاعر معاصر كالسياب أن التعبير الجزل لا يتطلب شيئاً وراء المحافظة على العلاقات النحوية.»[٦٨].

لعل المقصود بلفظة المعاظلة: اللغة المبهمة الايحائية، هذه اللغة التي تناسب الشعر الحديث، في رأي الناقد، أكثر من الشعر التقليدي الذي يحتاج للغة أكثر وضوحاً وقوة، وهو يرى لغة السياب أكثر إبداعاً في مجال الشعر الحديث، فهي تعتمد في قصيدة «غريب على الخليج» و «أنشودة المطر» على «السحر البدائي الكامن في اللفظة، فاللفظة المتكررة هي التعويذة التي يرددها الساحر القديم، أو هي «افتح ياسمسم» وكلمة السر التي تفتح على وقعها مغيبات النفس، وهذه اللفظة هي «عراق» في القصيدة الاولى وصنوها «نقود» وفي الثانية «مطر» وليس لها صنو منفصل، وانما تحمل صنوها في ذاتها حمل الأم للجنين[٦٩].

اذن صارت اللغة في الشعر الحديث مطالبة أن تحمل طاقات نفسية وايحاءات، تعين الشاعر على طرق عوالم جديدة وأمداء شاسعة.

أما الناقد اليوسف فقد رأى أن اللغة الشعرية هي اختزان المحتوى، القبض عليه وحبسه داخل إطار الترابطات اللفظية من خلال حسن ادارة الكلمات، وقد وجدناه، مهتماً بلغة الشعر التراثي والشعر المعاصر على السواء. لقد بين أن الشاعر الجاهلي خبير بالطاقات الموسيقية والايمائية التي تتمتع بها اللغة، نظراً لطبيعة البدو الشاعرية، الذين بإمكانهم أن يعبروا عن أعمق افكارهم بألفاظ ومصطلحات ذات مضامين أخلاقية، لا فلسفية، إنه فهم نفساني أو وجداني للروح أقرب للشاعرية منه للعقلانية.

وقد بين أن الشاعر عروة، مثلاً، يجنح إلى اللغة اليومية المبسطة في كثير من الاحيان «ربما لأنه كان أقل ثقافة من سواه... اذ حرمه الانهاك في السعي وراء الرزق، كونه طريداً مشرداً، من ملازمة مجالس الفصحاء، وهذا المذهب أرجح (في رأيه) من القول بأنه تعمد بساطة اللغة لأنه يخاطب طبقة تحتانية من الناس طبقة المنبوذين، والمعوزين لا تهمهم مسألة الفصاحة، وان كان هذا القول يحمل جزءاً من الحقيقة.[٧٠]، وهو يؤكد أن لغة الشاعر رغم بساطتها لغة جاهلية.

ويظهر الناقد أن من أسباب عظمة «نشيد الإنشاد» اللغة، إذ أنها تنطوي «على برهتين تركيبيتين لغة مباشرة مشحونة بغنائية عالية تعبر فوراً عن الغبطة، ولغة مبثوثة في النشيد لتوحي

بالمسرة إيحاء وذلك عبر إشارتها بكائنات ممعنة في اللطف والجمال، ولا سيما عناصر الطبيعة من زهر وشجر، فالنشيد حديقة نشعر فور قراءته بنسائمها وفوح عبيرها واخضرار غصونها، وهذا ما يمكن أن نسميه الفاعلية التعبيرية المحايثة، وما هذه الفاعلية إلاّ تلك الوفرة من العناصر الفرحة الباعثة على الحبور كالظباء والنرجس وسوسن الأودية. . . .»[٧١]

يقف الناقد هنا عند اللغة كعنصر جمالي، يضفي على القصيدة عظمة وروعة، وهو يبين أن سر روعتها وخلودها في كونها تجمع بين الغنائية المباشرة والإيحاء الذي يضم أجمل عناصر الطبيعة.

أما جمالية اللغة في الشعر العذري، في رأيه، فيكمن في كونها لغة الوجدان فهي «تتعامل مع الواقع المصور وجدانياً، وبهذا وحده تتخطى الخارجي نحو الداخلي. . . الاهم من ذلك أن اللغة المجازية في الشعر العذري برمته تخدم وظيفة أساسية فحواها النهوض بعبء الانفعال، الشيء الذي جعل من المجاز مجرد عربة تحمل الوجدان وتسهم في تأسيسه معاً، وهذا هو بالضبط (ما عناه) بمقولة الخيال الوجداني، فالمجاز انتهاك للترابط التقليدي للغة، لوظيفتها اليومية، وانتقال بها إلى شعائرية أو أسطورية، وبهذا التعالي تغدو موسومة بما هو كامن في الراقة السفلى من بنية النفس، أي بما هو مشترك بين البشر. . .»[٧٢]، كما استطاع أن يثبت لنا أن اللغة العذرية لغة انفعالية أكثر منها لغة تصويرية وذلك بفرز مفرداتها الحاملة للانفعال، ويقوم بتعدادها، ليقف عند أبرز مفرداتها (الفراق، البين، السر، الكتمان. . .) التي يراها انعكاساً للحظر والقمع الذي يعيشه الشاعر، في أغلب الاحيان، فهو يتخذ من إحصاء تلك المفردات وسيلة لبيان الضغوط النفسية التي يعانيها الشاعر، وسرعان ما يبين الناقد أن هذه اللغة لا تتحول إلى معجم للقهر فقط، وإنما قد نجد فيها مكاناً لمعجم الفرح أيضاً، فاللغة المتوترة تسير إلى جانب اللغة الانفراجية لديهم.

يلاحظ المرء الربط القوي، لديه، بين اللغة التي تستعمل وبين الحالة النفسية التي تجسدها وهكذا يرى اللغة بمنظار نفسي، دون أ، نحس بأي افتعال أو مبالغة في التفسير، لأن الناقد ينطلق من معطيات الشعر ذاته.

وكذلك وجدنا، الناقد اليوسف مهتماً بلغة الشعر الحديث، كاهتمامه بلغة الشعر القديم، وقد جعل نمو اللغة الشعرية دليل كل تطور في الحركة الشعرية، فكلما «تمكنت مرحلة من المراحل الجديدة من ترسيخ الوظيفة الايمائية، أو الالماعية للمعجم الشعري، وكذلك من تقلص الوظيفة الدلالية أو القصدية

كانت الوثبة أكثر شحناً بالفرق النوعي الجوهري. فالشعر، اذن، تحويل للغة من النطق الصافي، أو القصدي، إلى الايحاء المبدع للتصورات والحالات الوجدانية. من هنا جاء الشعر المعاصر استعمالاً خاصاً للغة استعمالاً غير قصدي. . . وما ذاك إلا لأن لغة الشعر ليست وسيلة لحمل الافكار، هي والافكار في حالة هوية موحدة. وهنا يقضي الشاعر المعاصر على التفارق بين الفكرة وجسدها الصوتي.»[٧٣]

ويبتعد عن التقريرية، وبذلك يدعو الناقد إلى اللغة المبدعة، «الكلمة المحرضة للحدوس» واستناداً على هذه المعايير نجده يرفض الكثير من القصائد التي كتبت في الفترة الاخيرة فيسقط، في نظره، «معظم شعر صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمد الفيتوري، وكثير غيرهم، وما ذاك لا لأن هذه الاسماء كثيراً ما تفتقد إلى الحدوس الصاعقة، إلى التعالي اللغوي، إلى ماء اللفظ، أو اللفظ ذي الماء، وبإيجاز أن هذه الاسماء تفتقر إلى القدرة على التعبير اذ هي ينـدر أن تكشف، ويغلب أن تقرر، ولهذا قلما تدخر ألفاظ القصيدة لدى هؤلاء الشعراء شيئاً وراء ظاهرها، وقلما تشير إلى أكثر من مضمونها المعجمي. واللغة في انتاجهم تتبدى كما لو كانت أبدية جاهزة، ولا تخضع لاي جهد باطني يبذله الشاعر لكيما يرغمها على لا الانصياع لتجربته الوجدانية، أو على التعبير عن حقيقته الخاصة . . . »[٧٤]

لا يريد من الشعراء أن يستعملوا لغة جامدة مبتذلة، تفتقر للايحاء والكشف عن الاعماق، لأنهم بذلك لن يبدعوا شعراً على الاطلاق، خاصة أنهم يفتقدون المادة الاولية للشعر. وهو لا يرفض الشعر المعاصر برمته، بل يبدو معجباً بلغة الشعر المقاوم في مرحلته الغنائية التي تحوي مفردات دالة على الدفق الحيوي للتربة (الأرض الزيتون، البرتقال، النخلة . . . الخ) «وبديهي أن هيمنة مثل هذه الالفاظ لا يمكن أن تكون صدفة، بل هي في الحقيقة دلالة فصيحة على الدفق الحيوي، والماع غير مباشر إلى الولادة الثانية التي تشكل الصبوة الاعمق في الضمير العربي، ولا سيما في ضمير الفلسطينيين . »[٧٥]

كما يبدو معجباً بلغة أدونيس التي تبتعد عن المألوفية، فيبدو، برأيه، أجرأ شاعر معاصر في مضمار تطوير لغة الشعر المستحدث، فهو شاعر «الدرامية والتوتر المتعارض قد أحل اللفظة الغنائية التي كانت تسود الشعر التراثي، فجاءت صوره طازجة مشحونة بالفجائية والفورية الغنية بالداخلي المتوتر . »[٧٦]

فالعلاقة جدلية بين اللغة الجديدة وبين الصور الجديدة والافكار الجديدة التي يبدعها الشاعر ويمتدح الناقد قدرة الشاعر على انتقاء الالفاظ ذات السمات الايحائية، وفاعليتها التصويرية. هذه هي محاسن لغة أدونيس، أما مساوىء هذه اللغة فقد وقف عندها الناقد جبرا، فرأى أنها تترنح تحت أثقال الصوفية، تعجز عن النجاة من السلفية التي ترفضها وتتعثر في ما يشبه التعميم، وتكاد لاتبلغ القلب من المدينة المعاصرة بمشكلاتها النفسية والكيانية إلا بالمداورة وبالاشارة بضع مرات إلى الثورة. كما تقع كلمات الشاعر في التكرار . . .[٧٧]

وهو لم ير مساوىء لغة الشاعر، وإنما حاول تتبع جماليتها أيضاً، فرآها في بعض القصائد تتواثب نضارة وتحقق سحرها كما في قصيدة «الرأس والنهر».

يريد الناقد أن يستعمل الشاعر لغة حية، تعبر عن عصرها بما فيه من أزمات نفسية ووجودية، فتبتعد عن التعميم والتكرار، لأن تكرار الالفاظ غالباً ما يرافقه تكرار التجربة والرؤية،

ويمتدح الناقد جرأة توفيق صايغ في استعمال اللغة وتجديدها وسوق الالفاظ على غير ما يتوقع القارىء، وفي «استعمال عدد كبير من الالفاظ العامية الأصل، وضعها فصيحة هنا وهناك، فأضافت إلى شعره حيوية وحركة. . »(٧٨)

أما نزيه أبو نضال فقد تابع في كتابه «جدل الشعر والثورة» المعجم الشعري للشعراء الفلسطينيين وبين ما يكشفه هذا المعجم من حياة الشاعر الخاصة وانتمائه السياسي والنضالي، كما تابع هذا المعجم باحصاء مفرداته عبر فقرات متلاحقة تعين الناقد على ملاحظة تطور الشاعر وتطور لغته ودلالاتها الوطنية والاجتماعية والنفسية، وهو يبرز إلى جانب ذلك كله الجوانب التجريدية والجوانب التجسيدية فيها.

والحقيقة أن هذه الاستفادة من احصاء بعض المفردات في الوصول إلى دلالات متنوعة (نفسية، اجتماعية ووطنية) لم نجدها لدى غيره من النقاد، إلا لدى الناقد اليوسف الذي يستمد من الاحصاء اللغوي دلالات نفسية، وهنا يبدو لنا التأثر بالمنهج البنيوي واضحاً.

الموسيقى:

اهتم النقاد الفلسطينيون بموسيقى الشعر كجزء من مكونات أخرى، رأيناها سابقاً ولم نجد اهتماماً مبالغاً في هذا الجانب، إذ ليس بالموسيقى وحدها يقوم الشعر، كما اعتقد أصحاب المذهب الرمزي.

وقد وجدنا بينهم من تابعها في الشعر الجاهلي، كما فعل الناقد اليوسف، الذي وقف عند أهم خصوصة لموسيقى القصيدة الجاهلية وهي «أنها ذات جلجلة تتناسب مع جلجلة الحرب، إنها موسيقى القوة اللازمة للجاهلي، والتي تلائم موضوعات الاعتزاز والتحمس. . . وهذا يعني أن القصيدة ضرب من الايحاء بالعنف والشدة، ولقد استمر هذا التقليد في الملاحم العربية الشعبية، وبوسع من يقرأ «تغريبة بني هلال» أو «قصة الزير» أن يلاحظ ذلك بيسر». غير أن الجلجلة الموسيقية للقصيدة الجاهلية لا تؤكد، على اليقين، أن الشعر ولد ليخدم ظروف القتال، بل يبقى في طوقنا الذهاب إلى أنه ربما ولد نتيجة الاحساس بموسيقى الطبيعة في العصور المشاعية. »(٧٩)

يجد الناقد هنا علاقة بين الدلالة الصوتية وبين الدلالة المعنوية في الشعر، إذ مرد القوة والصرامة الموسيقية في الشعر الجاهلي إلى اللاشعور الجمعي الذي وعى الطبيعة الصاخبة وبات الصخب جزءاً من لا شعوره، بالاضافة إلى أن الطبيعة الذاتية للجاهلي جلفة عنيفة، ولا ينسى الناقد السبب الاجتماعي في كون الحروب جزءاً أساسياً في حياته.

وقد وقف عند ايقاع اللامية، ولاحظ مرونة الايقاع، تأهبه الدائم للحركة، وأن هذه هي الخصيصة الموسيقية الاولى لكل شعر عظيم، كما لاحظ أن طول الوحدة الايقاعية يتناسب طرداً مع الفسحة الزمنية التي تشغلها الصورة أو انقساماتها الذهنية. . . وأن السمة الطاغية على موسيقى

اللامية هي أن ايقاعاتها جهورية ثقيلة الضربات في الغـالب، ولكن هذه المـوسيقى تحقق الانسياب في المواقف العاطفية السجية فيسير بتؤدة تناسب الأسى المنشود، وهذا يعني أن الموسيقى تتنوع بتنوع المضامين والانفعالات . »[80]

ولذلك اتسمت موسيقى الشعراء الفرسان كعنترة (خاصة عند الغزل) بالـرقة، وابتعـدت، كما لاحظ، عن الايقاعات الثقيلة، لتنسجم مع رقة العاطفة .

إن هذا الربط بين الموسيقى والعاطفة لدليل عـلى أن الناقـد ينظر للفـظة بما تحمله من ايقـاع وشحنة عاطفية، فلا نجد فصلاً لديه بين جسد اللفظة وروحها أبداً .

وقـد لاحظ أيضاً د. كـامل السـوافيرى أن المـوسيقي الشعريـة في الشعر العـربي الحديث في مأساة فلسطين «قد تلاءمت مع عـواطف الشعراء ومـوضوعـاتهم وأفكارهم وتنـوعت فكانت تـارة صاخبة وأخرى هادئة وكانت أحياناً مرتفعة وأخرى منخفضة، ولكنها بوجه عام حلوة الرنين عـذبة النغم شجية الوقع . »[81]

وهو يتابع في كتابه «الاتجاهـات الفنية في الشعـر العربي المعـاصر» ظواهـر تجديـد الشعراء في الموسيقى فيذكر تجربة فدوى طوقان إذ قسمت كل قصيدة إلى أجـزاء، ونوعت في قـوافي كل جـزء، كما نوعت في النغم والتصرف في التفعيلات والبحور .

وكذلك قام د. عباس بتتبع التنويع في النغمات الشعرية لدى بدر شاكر السياب فبين أن هذا الشاعر لم يكتف بالأبحر ذات التفاعيل المتكررة كالكامل والـرجز والمتقـارب، وإنما عمـد إلى بحور أخرى فحاول تجزئتها كالطويل والبسيط، وحاول كذلك التنقـل في القصيدة الـواحدة من بحـر إلى آخر، ورأى أن هذه المحاولة يحكم عليها بقرائتها ولا تخضع لقـانون عـام، ويمكن القول بـأن كثيراً من تلك الانتقالات لا تجد مسوغاً من طبيعة القصيدة نفسهـا، ولكن أبرز مـا لدى السيـاب، وربما كان أكثر الشعراء احتفالاً بذلك ـ انتقاله من المـراوحة بـين عدد التفعيـلات إلى النظم عـلى السياق الشعري القديم، وكان هذا يخدم الموضوع أحيانـاً ولكنه يـدل من ناحيـة أخرى عـلى أن الشاعـر لم يكن مـتزمتاً في اختيـار الأسلوب الشعري الجـديد، وأن تجـديده لم يكن كـراهية للقـديم من أجـل قدمه .[82]

إذن لا يلوم الناقد، رغم حماسته للحداثة، الشاعر على عدم ثباته على شعر التفعيلة، فتراوح شعره بينها وبين سياق الشعر القديم، وكـأنما يـريد أن يقـول: إن اتقان الشكـل العروضي القـديم يساعد الشاعر على التجديد في التفعيلة، وهو يلوم الشاعر (كـما فعل محمـد عفيفي مطر في قصيـدة «أغاني الحواكير») على عدم ثباته على بحر واحد وانتقاله من «بحر الرمل إلى البحر الكامل، وإذا بـه يفقدنا الثقة في دقة احساسه الموسيقي، فيقلل من ايماننا بعنصر أولي هام في شاعريته . »[83]

إذن يتسـاهل النـاقد حين يتراوح الشـاعر بـين شعر التفعيلة والشعـر القديم، ولكنـه يبدو متشدداً حين يخلط الشاعر بين بحر وآخر في قصيدة واحدة .

ويبين لنا، أثناء تناوله لقصيدة (أبو الهول) لأحمد شوقي، أن دراسته لهذه القصيدة عن طريق الصورة «قد هزّت مكانتها الموسيقية في نفوسنا، ولعل هذه المكانة الموسيقية والنقد المتصل بها، هما اللذان يجعلان الفحص عن القصيدة بهذه الطريقة مستهجناً غريباً، ولكننا عشنا على هذا الحس الموسيقي قروناً طويلة، عشنا على استمتاع بالنغمة دون تصور للقصيدة أو تحليل لها، إنما يحق لنا ولو بعض حين أن نستمتع بالقصيدة استمتاعاً بصرياً، ونترك الحكم الذي توحيه لنا الموسيقى وحدها.»(٨٤)

إنه يبين الخطأ الذي وقع فيه النقد سابقاً، حين اعتمد على ما توحيه الموسيقى، فكان من البديهي أن تتأثر أحكام الناقد بمسألة التلذذ بالنغمة في الشعر، فتبتعد عن تحليل أو تصور للقصيدة، والناقد لا يطالب بإهمال الناحية الموسيقية، ولكنه يعيد الاعتبار إلى النواحي الأخرى المهملة أولاً، ومن ثم يلتفت لموسيقى القصيدة وإن كان من الافضل عدم الفصل بين عناصرها، وعلى الناقد أن يلاحظ، برأينا، كيفية تفاعل العناصر الأخرى بالناحية الموسيقية، سواء أكان هذا التفاعل انسجاماً أم كان مفارقة بين الايقاع ومحتواه، الذي غالباً ما يكون لابراز السخرية والألم.

أما الناقد جبرا فقد طالب بالموسيقى «الاوركسترية» لأنه أراد التنبيه إلى نواح في الموسيقى الشعرية غير النغمة والايقاع، وكان قصده تنوع الأصوات في القصيدة، لأن القصيدة العمودية هي في الأغلب قصيدة ذات صوت واحد في حين أراد الناقد قصيدة ذات أصوات متعددة، وثيمات مركبة، ربما كان ذلك أمراً صعباً، ولكنه رائع عندما يتجسد»(٨٥).

وقد درس نزيه أبو نضال في كتابه جدل الشعر والثورة «الجانب الموسيقي في الشعر الفلسطيني فوقف عند الايقاع الفني والقافية الموسيقية، التفعيلة وموسيقى الألفاظ، وقصيدة الفقرة، والحقيقة أنه تناول هذه الجوانب تناولاً تطبيقياً، فمن خلال دراسته لقصيدة «العودة إلى كربلاء» لأحمد دحبور درس الايقاع الفني والقافية الموسيقية، فلاحظ «أن التوزيع الفني للقوافي على امتداد القصيدة لا يحقق فقط الايقاع الموسيقي، وعذوبة الوصول إلى القافية التي سبق للأذن أن اعتادتها، وإنما يحقق فوق ذلك ربطاً محكماً للحالة الذهنية لمجموع القصيدة في تنوع مواقفها.»(٨٦).

ولا ينسى الدارس أن يبين كيف استفاد الشاعر من الشكل الفني للموشح، ومن خلال دراسته لقصيدة «شهرزاد» لخالد أبو خالد وضح ماهية التفعيلة وموسيقى الألفاظ وبيّن أن «التنوع في استخدام بحور الشعر العربية يمنح القصيدة غنى موسيقياً يحقق الشاعر من خلاله درجة متقدمة من الانسجام والتوافق بين مناخ القصيدة وأجوائها النفسية المتعددة وبين ايقاعاتها النغمية.»(٨٧)، وقد رأينا د. عباس أكثر تشدداً في هذه الناحية، إذ رأى أن هذا التنوع دليل على عدم دقة الاحساس الموسيقي للشاعر، ويبدو هذا الأمر صحيحاً حين تعرض القصيدة جواً نفسياً واحداً، أما عندما تتنوع الأجواء النفسية فليس أمراً مستغرباً، باعتقادنا، أن تتنوع البحور.

ولا ينسى أبو نضال أن يبين أن موسيقى الشعر تحدد بالاضافة إلى التفعيلة، عن طريق اختيار الشاعر للكلمات الملائمة بما تحويه من ايقاعات موسيقية وشحنات ذات دلالة تعبيرية وتصويرية.

كما يؤكد أن شعر التفعيلة هو الاتجاه الغالب على الشعر الفلسطيني، وقد بدأت «قصيدة الفقرة» بالظهور على يد خالد أبو خالد والقصائد المتأخرة لأحمد دحبور، غير أن «هذا الشكل الشعري لايزال يمثل حالة غريبة على الأذن الموسيقية للجماهير التي اعتادت على الايقاع الموسيقي للقصيدة العمودية، ومحاولات الشعراء الفلسطينيين التزام بعض القوافي داخل كل فقرة لا زالت في بدايتها الأولى، وما قدم من قصائد حتى الآن في هذا الاتجاه لم يحقق إلّا نجاحاً نسبياً ضئيلاً.»[٨٨].

وهو يشدد على ضرورة القافية، حتى في مثل هذا النوع من الشعر، لأنها تجعله أكثر مألوفية وبذلك تسهم في توصيله إلى أذن المتلقي العربي، الذي ما زال الجرس الموسيقي من بين العوامل الهامة التي تجذبه للقصيدة، وإن أية تجربة شعرية تتخلى عن القافية بشكل نهائي لابد أن تفشل وتسقط في النثرية.

أخيراً لا نستطيع أن نقول إنه قد جرى التركيز على هذه العناصر جميعها في كل ما كتبه النقاد الفلسطينيون، خاصة في ما كتب من مقالات نقدية (لجبرا مثلاً)، إذ تفرض طبيعة الشعر ذاته تناول بعض العناصر واغفال بعضها الآخر، غير أن الكتب النقدية التي أُلفت حول الشعر غالباً ما نجدها مستوفية هذه العناصر كلها (مؤلفات د. عباس، الناقد اليوسف).

وهكذا واكب الجانب التطبيقي في النقد الفلسطيني الجانب النظري ولم يخذله، بل وجدنا أن أبرز النقاد الذين اهتموا بالناحية النظرية هم أنفسهم، قد اهتموا بالناحية التطبيقية تقريباً (د. عباس، جبرا، اليوسف حتى إن كثيراً ما كانت النظرية تأتي بعد التطبيق وأثنائه، ولم نجد انفصالاً بين الجانبين وتركيزاً على جانب دون آخر، حتى في أكثر الكتب نظرية وهو «فن الشعر» للناقد د. عباس.

كما لاحظنا استفادة النقد التطبيقي من المناهج النقدية كلها (النفسية، الجمالية، الاجتماعية، البنيوية...) دون أن يجرى التركيز على أحدهما، فالنص الشعري يفرض على الناقد المنهج أو المناهج المناسبة، إذ إن هناك في الحقيقة، اتجاهاً عاماً نحو التكاملية في النقد لدى معظم النقاد الفلسطينيين وإن كنا نستطيع أن نستثني د. عبد الرحمن ياغي ونزيه أبو نضال، إذ يغلب على نقدهما المنهج الاجتماعي.

نقد القصة :

تابع النقد الفلسطيني فن القصة بأنواعها (الرواية، القصة، القصة القصيرة) على المستوى التطبيقي، كما وجدناه سابقاً قد تابعها على المستوى النظري، وكنا نود لولا الضرورات المنهجية دراسة فن القصة على المستويين معاً خاصة أن معظم الكتب النقدية في هذا المجال قد

تضمنت المستويين معاً ، ونادراً ما نجد انفصاماً بينهما .

وقد بدت لنا حماسة النقاد الفلسطينيين لفن القصة واضحة ، حتى إننا نجد لديهم ظاهرة التفرغ لهذا الفن د. حسام الخطيب د. فيصل دراج ، د. شكري عزيز ماضي. . .) وقد تنوع انتاجهم النقدي بين تأليف الكتب وإصدار المقالات ، أما غير المتفرغين لنقد هذا الفن (د. عباس، جبرا إبراهيم جبرا (د. هاشم ياغي ، د. عبد الرحمن ياغي) فقد اقتصر الانتاج النقدي لدى د . عباس وجبرا على المقالات الصحفية (التي جمعت فيما بعد في كتب) ، وقد تناولا القصة العربية بما فيها الفلسطينية ، أما د . هاشم ياغي فقد ألف كتاباً في « القصة القصيرة في فلسطين والأردن) « في حين نجد د . عبد الرحمن ياغي قد ألف كتاباً في الجهود الروائية من سليم البستاني حتى نجيب محفوظ » « مع غسان كنفاني وجهوده القصصية والروائية » ، « البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية الحديثة » و « قراءات في قصص قصيرة من الأقطار العربية » « وقراءات في أعمال روائية حديثة من الأقطار العربية . »[1]

إذن شملت الدراسات النقدية الفلسطينية القصة العربية والفلسطينية معاً ، بل وجدنا من بين هؤلاء النقاد من يتفرغ لنقد القصة العربية ، د. محمد يوسف نجم في « القصة في الأدب العربي الحديث » أو يكاد يتفرغ لنقد القصة في مكان إقامته د . حسام الخطيب تابع فن القصة في سورية في أربعة كتب « سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية » ، « أبحاث نقدية ومقارنة » ، « روايات تحت المجهر » « القصة القصيرة في سورية » .

كما وجدنا بعض الدارسين يتفرغون لنقد القصة الفلسطينية فقط ، أمثال فاروق وادي « ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية » « د . أحمد أبو مطر الرواية في الأدب الفلسطيني » فخري صالح « القصة الفلسطينية القصيرة . » . أما بقية النقاد والدارسين فقد جمعوا بين دراسة القصة الفلسطينية والعربية د . فيصل دراج « حوار في علاقات الثقافة والسياسة » بالإضافة إلى المقالات العديدة التي يغلب عليها الاهتمام بالرواية الفلسطينية ، صالح أبو أصبع « فلسطين في الرواية العربية » ود . شكري عزيز ماضي » انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية » « أثر التحولات الاجتماعية على الرواية العربية في سورية »[2]أفنان القاسم « البنية الروائية في أعمال غسان كنفاني » و « الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة » ود . محمود موعد « الدين والمجتمع في أعمال نجيب محفوظ »[3] بالإضافة إلى بضع مقالات .

وقد تابع النقاد الفلسطينيون الجهود القصصية منذ بداياتها حتى وصولها مرحلة النضج وساعدهم في هذا توزعهم في بلدان عربية شتى ، فاستطاعوا أن يرصدوا الحركة القصصية (في لبنان ومصر د . محمد يوسف نجم و د، عبد الرحمن ياغي ، في سورية د . حسام الخطيب ، في فلسطين والأردن د . هاشم ياغي ، فخري صالح ، العراق أفنان القاسم وجبرا ابراهيم جبرا ، السودان د . إحسان عباس .) ويجدر الانتباه هنا إلى مكان أن الإقامة في بلد عربي ما ليس شرطاً

لنقد قصصه ، فالمهم أن تصل القصة إلى مكان إقامته ويمكن أن نجد د. فيصل دراج مثالاً على ذلك ، إذ تناول بالنقد قصصاً (مصرية ، جزائرية ، سورية ، فلسطينية) . هذا ما نجده بالضبط لدى صالح أبو أصبع الذي تناول قصصاً (أردنية ، مغربية ، سورية ، مصرية ، فلسطينية) .

أما الشهيد غسان كنفاني فقد درس قصصاً صهيونية في كتابه « في الأدب الصهيوني » وبين كيف أخضع الكتاب الصهاينة المستلزمات الفنية لأعمالهم إلى متطلبات الدعاية الصهيونية ، وإلى أسسها النظرية ، مما يوجه طعنة ليس إلى المستوى الفني إلى العمل الأدبي فقط ، ولكن إلى قيمته الإنسانية ، وبالتالي فإن هذا ينتهي إلى محاولات مذهلة للحديث عن ذلك المزيج المصطنع للدين والعرق بصورة ينطبع فيها العمل الأدبي بطابعين أساسيين : هما الشعور بالتفوق والاستعلاء والإصرار على احتقار كل ما هو غير يهودي . »[٤] كأن الدارس يوحي لنا أن من أسباب سقوط هذه القصص إهمالها الجوانب الفنية ، وكذلك الجوانب الإنسانية ، وإغراقها في الدعاية ، فكان الشهيد كنفاني رائداً في دراسة أدب الأعداء وفضح زيفه .

في المقابل نجد فئة من النقاد اهتمت بدراسة القصص الغربي ، باعتبارها المعين الأساسي للكتاب العرب، فسلطت الأضواء على الروائيين والقصاصين العالميين ، وقدمت نبذة عن أشهر أعمالهم ، كما فعل د . حسام الخطيب في كتابه « محاضرات في تطور الأدب الأوربي « قد تكون دراسة إجمالية ، تنظر للجوانب الفنية نظرة عامة سريعة غير أنها تهتم باطلاع القارىء على المضمون ، لتقدم إليه أكبر عدد ممكن من الروايات ، مما يحفّزه على مطالعتها .

والناقد لم يكتف بالحديث عن الروايات الغربية فحسب ، وإنما تابع تأثيرها وتأثير الاتجاهات الغربية على القصة السورية في كتابه « سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية » وبين أن الكاتب كلما كان أكثر استيعاباً للثقافة الأوربية ، كان أكثر اتقاناً في كتابة القصة .

أما جبرا فقد تحدث في « ينابيع الرؤيا « عن أبرز الروائيين الغربيين (بلزاك ، ستندال ، هيرمن ملفيل ، دوستفسكي . . .) بين تعامل كل منهم مع الكلمة ، معاناتهم ، أصول رواياتهم وتأثير ثقافتهم على قصصهم همه أن يبين طرق استخدام الكلمة لديهم ، والتي تستمد حيويتها من الحياة بكل تجاربها الحلوة والمرة ،[٥] ويبدو لنا الناقد معنياً بأسلوب الكتابة الحديثة ن فترجم لنا رواية « الصخب والعنف » لوليم فوكنر ، كما ذكرنا آنفاً، فهو في المقدمة يبين أسلوب فوكنر في الكتابة وأهم المؤثرات التي هضمها الكاتب ، فتأثير جيمس جويس واضح ، ولكنه تأثير خلاق لا محطم ، والقصة في خطوطها العريضة توسيع وتمثيل لعبارة مشهورة من مأساة « مكبث » وكل شخص من أشخاصها المهمين (وهم أخوة) يعبر عن إحدى الشخصيات اللاواعية التي أسماها فرويد الهو ، الأنا ن الأنا الأعلى ن الأخت وابنتها تمثلان الليبيدو . . . »[٦]

كما وقف عند الزمن في الرواية ، ووضح اختلاف كل شخصية في نظرتها إليه ، وقد كان لترجمة هذه الرواية ودراستها أثر كبير على الرواية العربية ، إذ تركت باعتقادنا ، بصماتها على معظم

التجارب الروائية الحديثة .

آ ـ عناصر فن القصة :

لن نتمكن نظراً لطبيعة البحث من متابعة عناصر القصة بالتفصيل لدى جميع النقاد ، سنأخذ أبرز هذه العناصر ونبين كيف تناولها النقاد بالتطبيق .

الأفكار :

لا شك أن الجانب الفكري في القصة عنصر هام ، فكل حادثة فيها أو شخصية أو حتى أي تطوير للحبكة لا بد أن يحركه الجانب الفكري ، دون أن يعني هذا القول أن الفكر هو كل شيء في القصة .

وقد اهتم د . حسام الخطيب بهذا الجانب ، ويبين أثناء نقده « تاريخ جرح » لفؤاد الشايب أن كاتب القصة القصيرة « يحتاج إلى خلق عالم قصصي خاص حتى يحرز التأثير المطلوب ، وأن مجرد تقديم المادة الثقافية بشكلها الذهني الخام يحمل خطر تقريب القصة من المقالة ، ويجعل القارىء يقظاً إزاء كل ما يقدم إليه ، مما يؤدي إلى فوات فرصة التأثير النفسي فيه ، هذا إذا لم يؤد إلى تنفيره ، لأن القصص عند ذاك تخاطب عقل القارىء ولا تشوقه، ولكي ينسجم القارىء مع عالم القصة ويندمج فيه لا بد من تقديم المادة الذهنية الثقافية تقديماً حيوياً ناضجاً بعد تمثلها تمثلاً كاملاً في صلب نسيج القصة ، وتبدو قصص الشايب بعيدة عن تحقيق هذا الغرض ، فهو يقدم المادة تقديماً مباشراً لا يخلو من الاستعراضية . . . »(٧) هنا يحذر الناقد الكتاب من حشو قصصهم بالمادة الثقافية دون تمثل ، ويبين لهم عواقب ذلك على القصة إذ تفقد ما يجذب القارىء إليها ، وتتحول إلى مقالة صحفية جافة ، ولا شك أن استيعاب الكاتب للمادة الثقافية سيساعده على امتلاك نظرة متكاملة للحياة تصدر عن موقف فكري متماسك تجاهها ، قد يكون هذا الموقف مشوباً بالقلق الوجودي أو القلق من أجل العدالة الاجتماعية أو القلق المتعلق بالتساؤل عن الكون والمصير ، فيجسد الطبيعة الإنسانية في لحظات صدقها ومواجهتها لمصيرها ، وهذا ما نفتقده على حد قول الناقد ، في قصص « مراد السباعي » « فغياب أية رؤية أو على الأقل أي تفسير خاص للحياة والمصير لدى السباعي ، واقتصار واقعيته على موقف انطباعي . وليس في هذا الكلام نقد لضرورة مراعاة الاعتبار الفني القائل بعدم إقحام الأفكار في عالم الحدث القصصي ، ولكنه تأكيد على أن البراعة ليست في (اختفاء الرؤية ، وإنما في (إخفاء) الرؤية من خلال الحذق والمهارة الفنية ، وشتان . »(٨)

إذن لن يفيد القصة فنيتها إذا لم تحو على فكر عميق ، وفي المقابل لن يفيدها أن تقوم على دعائم فكرية وتغفل الدعائم الفنية ، كما نجد الناقد يؤكد على ما تعانيه القصة القصيرة في سورية

من فراغ فكري مرعب لدى معظم القصاصين .

وقد لاحظ أيضاً أن الرواية النسائية تشكو من الخلل الفكري ، ويورد مثالاً على ذلك رواية « ليلة واحدة » لكوليت خوري فقد « أبدعت (رشا) في دخول التجربة ، ولكن أليس عليها أن تحسن الخروج ؟ ههنا وقفت رشا ومؤلفتها إزاء الامتحان الأكبر ، ما معنى هذه التجربة وما تفسيرها ، وإلى أين توصل) ههنا وقفت القصة أمام الطريق المسدود وكان عليها أن تنتهي بموت البطلة وإسدال الستار على التجربة . . . إن السيارات المسرعة جاهزة دائماً لحسم الموضوعات التي لا يحسمها الفكر أو لوضع حد لحياة الناس الذين يرون أكثر مما ينبغي »[٩] وهكذا فالموقف الفكري هو المفتاح دائماً على حد تعبير الناقد يمكن أن يكشف لنا قرب المؤلف من الحياة أو بعده عنها ، يعطينا مثالاً على ذلك رواية « أيام معه » لكوليت خوري ، حين طرقت موضوع الثورة على التقاليد ، فجاء طرقها مسطحاً « تغلب عليه الأسلوبية والعاطفية الرقيقة ، حتى في الأماكن التي تتعمد الكاتبة مناقشة الأطروحة الرئيسية في الرواية وهي التحرر من التقاليد ، وتكشف المناقشة عن فهم مسطح للتقاليد الاجتماعية وموقف منها قائم على المنطق الرياضي والتجريد ، مما يتنافى مع طبيعة الأمور الاجتماعية »[١٠] التي لا انفصام فيها بين قضية المرأة وقضية المجتمع المتخلف ، ويؤكد لنا الناقد أن هذه الملاحظة تشمل الرواية النسائية السورية عامة ، وليست مقتصرة على الكاتبة كوليت خوري .

ويلاحظ الناقد أيضاً عدم اهتمام الكاتب (صدقي اسماعيل في العصاة) بربط التطور الاجتماعي بالتطور السياسي ، فهو يريد من الكاتب أن يجسد في شخصياته الحية المتطورة ، تأثير الفكر السياسي على تطورها دون أن تتحول الرواية إلى رواية أفكار .

فالفكر عنصر مهم في الرواية ولكن بشرط أن يأتي متناسباً مع الإمكانات الشخصية وطبيعة المواقف ، وكذلك أن يحرص الكاتب على الابتعاد عن الشعائرية والرؤية الرومنتية .

ونجد الناقد في دراسته لرواية أديب النحوي « متى يعود المطر » ، يبين أن معالجة الروائي الفكرية لتجربة الوحدة العربية ، لم تسهم في نجاح الرواية ، لأن القصة تقدم أفكارها « في جو متأجج من الحماسة القومية التي تخالطها طوباوية ، رومنتية قوامها الأحلام والشعارات ، وربما كانت موجة الممارسة الجارفة في تلك المرحلة مسؤولية نسبياً عن ذلك ، ولكن هذه الحقيقة لا تعفي الكاتب من مسؤولية التفحص ، وهي تحمل تأكيداً جديداً على أن الأدب القومي والسياسي والعقائدي كان (أدباً موجياً) لا يفعل إلا أن يركب موجة الاندفاعات العامة ، ويقنع بالعيش على سطحها بدلاً من أن يحاول تفحص طبيعة المرحلة في ضوء آفاق أوسع ليضمن للتيار أن يستمر وأن يبلغ أهدافه النبيلة . »[١١]

إذن حين لا تقدم الرواية شيئاً على الصعيد الفكري والفني ، وحين يتحول الروائي إلى بوق يردد الشعارات العامة ، فتغلب عليه الحماسة بدل التأمل العميق ، لا بد أن تفشل الرواية ولو

كانت تطرح موضوعاً نبيلاً كالوحدة العربية .

وقد وجدنا الناقد يتابع الموضوع الفلسطيني في مجال القصة القصيرة السورية ، منذ جيل الرواد حتى مرحلة النضج مؤكداً أن نبل الموضوع لا يشفع للقصة فيضمن لها النجاح إذا كانت مضحية بالجانب الفني ، كما حصل في مجموعة « يحدثونك من القلب » لقدري العمر ، فبدت مجموعة من الحكايات أقرب إلى تاريخ الأفراد وكذلك يلاحظ أن البناء القصصي غير متماسك في قصتي العجيلي «أينما كان» و«كفن حمود» فكان تأثير الموضوع الفلسطيني على حرارة المعالجة دون أن يقابله اتقان في القالب الفني هذا على الأقل حتى نهاية الستينات ، إذ « لم يبدُ أن الموضوع الفلسطيني كان من القوة بحيث استطاع أن يطور هناك نمطاً تقنياً خاصاً به ، أو أن يفرض سمات معينة على التقنيات المعروفة في هذه المرحلة ، وإن كان هناك ميل واضح في القصص الفلسطينية إلى الخطابة والتقريرية والتلذذ بالوصف المباشر للمعاناة والألم وربما ـ نتيجة لذلك ـ إلى التقليل من شأن العناية بالبنية وببعض المقتضيات الشكلية . »(١٢)

لم تطغ الحماسة للموضوع الفلسطيني رغم ما يرى فيه من إمكانات قومية وإنسانية . فالموضوعية ديدنه ، والدعوة إلى التوازن بين الموضوع أيا كان والناحية الفنية هدفه الدائم ، لأن التضحية بهذه الناحية ستسيء للقصة وتفقدها جاذبيتها ، مما ينفر القارىء منها مهما كانت عظمة الموضوع الذي تقدمه .

ولم يكتف الناقد بمتابعة الموضوع الفلسطيني على صعيد القصة السورية ، بل نجده يتابعه أيضاً في ثلاث روايات فلسطينية (« البحث عن وليد مسعود » لجبرا ، « العشاق » لرشاد أبو شاور « النقيض » لأفنان القاسم) ورأى أن هذه الروايات تلتقي في وحدة الشعور بالوجود الناقص وفي التطابق شبه التام بين الهم العام والهم الخاص ومعاناة الشخصية الفلسطينية (من عقدة النقص ، عقدة التفوق ، النقمة) والإيمان المطلق باستمرار الكفاح بالسلاح وبالتضحية .

وهنا يبحث الناقد عن الشكل الفني الملائم للموضوع الفلسطيني الذي يراه معقداً ومتداخلاً ، ومتعدد الوجوه « بحيث يصعب أن يقبض عليه أي من مناهج المعرفة المباشرة التي نعرفها كمنهج البحث الاجتماعي (السوسيولوجي) أو النفسي (السيكولوجي) أو الفلسفي أو غير ذلك ، ويبدو أن لا منهجية الفن الروائي ورحابته وبحبوحته تناسب الموضوع الفلسطيني بوصفه تجربة إنسانية ذات صفة تركيبية ، أكثر مما تناسبه أية منهجية ذات قواعد محددة ولذلك يجد الكاتب الروائي نفسه مستريحاً وطليقاً حين يستقل مركبة الرواية المرنة المجنحة المفتوحة النوافذ »(١٣) على مناهج المعرفة كافة ، يأخذ منها ما يناسبه ، ويغني موضوعه ، دون أن يقيد نفسه بمنهج محدد . ونحن ما زلنا ، كما يقول الناقد جبرا ، في انتظار الروايات التي تجسد فكرة العنف والتضحية والمأساة « كما تجسد مثلاً رواية تولستوي « الحرب والسلام » غزوة نابليون لروسيا (عام ١٨١٢) بكل فظائعها . نحن ما زلنا بالطبع في طور المعاناة التي قد تستثير قوى الإبداع فينا ، ولكنها لا

تطلقها إلى آخر مداها ، ولعل ما حدث للرواية الروسية يجب أن يحدث للرواية عندنا فقد استمر الفن الروائي ينمو ويتطور في روسيا طوال الجزء الأكبر من القرن التاسع عشر إلى أن أصبح في مستطاع أديب من أدبائهم أن يكتب رواية « كالحرب والسلام » وبين كتابة الرواية وموضوع أحداثها أكثر من نصف قرن من الزمان . فالشعر فن من فنوننا الناضجة ولنا أن نذلله وسيلة للتعبير الآني ، غير أن الرواية ما زلنا بحاجة إلى اتقانها وانضاجها قبل أن نفلح في تحميلها موضوعنا الكبير ، ولكن يجب علينا ألا ننتظر يجب أن نحاول ، ونجدد المحاولة . »(١٤)

لا بد أن نشير هنا إلى أن هذا الكلام قد قيل (١٩٦٥) ، وأن الرواية اليوم قطعت شوطاً كبيراً ، وبرزت للعيان بعض الروايات (خاصة الفلسطينية منها) تتحدث عن المأساة الفلسطينية والنضال الوطني الفلسطيني بعمق وبتقنية رفيعة ، إلى حد ما ، ولكن الرواية العربية ما زالت مقصرة في هذا المجال ، ولا شك أن الفاصل الزمني وتوالي النكبات سيزيد في استيعاب هذا الموضوع الكبير ، وبالتالي التعبير عنه بعمق وبصدق دون أي انفعال ، أو مباشرة أو خطابية ، مع الأخذ بعين الاعتبار المستوى الفني ، فمن المعروف أن الممارسة تسبق النظرية أي أننا لا نجد التنظير إلا بعد حين .

وهكذا بدأت الرواية الفلسطينية تقف على أرض صلبة بعد أن صارت رواية الإنسان الفلسطيني حياته وتاريخه ، تشتته ونضاله ، وهي أيضاً رواية الإنسان المنتزع من جذوره ، رواية ولادة الوعي الوطني واللاجىء الذي أصبح مقاتلاً ،(١٥) على حد قول د . فيصل دراج ، ولا يعني هذا القول أن الناقد يطالب بسيطرة الفكرة على الرواية ، لأن أية محاولة للكاتب من أجل إخضاع الشكل إلى الوظيفة أو القصة إلى الفكرة ، تجعل القصة على حد قوله تعاني ، كما عانت بعض قصص أميل حبيبي في « السداسية » من سطوة الفكرة أو من استبداد المضمون الذي يلجم القصة عن قول نهايتها ، فتقول قول الكاتب ، وتنحرف عن تطورها الموضوعي المحتمل لتقع في سكونية القول المطلوب الجاهز . . . »(١٦)

ومن المعروف أن فن القصة من أكثر الفنون موضوعية ، التي تستوعب الأفكار في نسيجها ، بشرط أن تأتي منسجمة مع النسيج الفني ، فلا تبدو جاهزة يصبها الكاتب عبر قوالب جامدة ، أو تبدو معبرة عن انفعاله الخاص لا عن انفعال شخصيات القصة أي يتدخل الكاتب بذاتيته ليفسد موضوعية القصة وسيرورتها وهذا ما يحذر منه الناقد دائماً . والمضمون الجديد في رأي الناقد ، لا تبدو جودته إلا في الشكل الجديد من أجل هذا أخفقت رواية « العشق والموت » للروائي الجزائري الطاهر وطار ، وأبدع غسان كنفاني الذي عمل بدأب على إيجاد المعادل الفني لمشروع الثورة الفلسطينية ، في حين نجد معظم الفلسطينيين الذين حاولوا كتابة « رواية الثورة » اكتفوا بفكرة الثورة ن فأعطوا « روايةَ أفكار » بامتياز ، وقدموا « الرواية الإيديولوجية » كاملة ، ورواية الأفكار تكتفي في الإطار الفلسطيني العارض والسطحي واليومي ، فتضيع في لحظة الانفعال وتنغمر في

الأفكار البسيطة والشعارات ، فتحجب الواقع عوضاً أن تكشفه ، وتمنعه عن النقد ، وتعجز عن قراءة التاريخ والحركة ، حتى تستجلي كقشرة خارجية للكلمة السياسية ، أو حتى تبدو كأسلوبية جامدة تصف عالماً مفارقاً لا وجود له ، أو كتمارين أسلوبية لا تبحث عن الحقيقة بقدر ما تحاول التبشير لحقيقة لا وجود لها مثال ذلك : (« البكاء على صدر الحبيب » لأبي شاور ، « مطر في صباح دافىء » لسلوى البنا . . .)[17] ولا شك أن رواية الأفكار تعد تعبيراً عن الطفولة الروائية ، ولن تصل الرواية العربية ، إلى مرحلة النضج إلا حينها تستبدل النثر بالإنشاء والسياسة والأخلاق والعقل بالعواطف ، وحينها تنتقل من مدار الوعظ والفكاهة إلى مدار الاتهام وتحريض العقل ، وبهذا المعنى يأخذ الإيصال شكلاً جديداً ، أي يحرض بدلاً من أن يسلي أو يعظ ، وبهذا المعنى يقترب القارىء من الكاتب ويقترب الكاتب من القارىء ، وهذا لا يتم إلا حين يؤكد هذا الاقتراب أن الكاتب والقارىء يخوضان معركة واحدة يحدد شكلها المهمات الاجتماعية المحددة[18].
نجد هنا تحديداً لماهية الفكر المطلوب في الرواية (الفكر العقلاني البعيد عن الزخرفة والانفعال . . .) وتحديداً لدور الفكر في الرواية وتأثيره على القارىء ، ولم تعد الرواية للتسلية أو للوعظ ، فهي تزيد القارىء وعياً بواقعه وتحرضه على رفض تخلفه وانهياره ، وهذا لن يتم إلا إذا كان الكاتب يستمد أدبه من معاناة شعبه ، ويشاركه النضال من أجل تحقيق الهدف المشترك .

وكذلك يرفض الناقد أن يختزل الكاتب العلاقات الروائية إلى أفكار ، فلا يدفع إلى مقامها الروائي كما حصل في رواية « الحومة » للكاتب عدنان عمامة .

وهكذا فإن خضوع القصة للفكرة يمحو علاقاتها الفنية ، ويؤدي أحياناً إلى التعامل مع القصة القصيرة كما لو كانت رواية ، فتصبح أكثر من قصة وأقل من رواية ، مثال ذلك قصة « الطريق إلى برك سليمان » لسميرة عزام . أما د . شكري عزيز ماضي فقد تابع هزيمة حزيران في الرواية العربية ، وبين الخصائص المشتركة للروايات التي عرض لها (سيطرة الرؤية الانفعالية ، البعد عن المنطق إغفال البعد الاجتماعي والاقتصادي ، عدم التغلغل إلى أعماق القضايا . . .)

ويصل الأمر به حد المبالغة في رؤية انعكاس الهزيمة على الرواية العربية ، إذ ولدت هذه الهزيمة ، في رأيه لدى روائيينا الجرأة « في استخدام تقنيات حديثة ، مثل التداعي والمونولوج والأسطورة ، كما أحدثت تأرجحاً في البناء الفني في سبيل شكل روائي جديد ، وإن أحدثت الهزيمة انهياراً في الشكل الروائي عند نجيب محفوظ ، فإنها خلقت أشكالاً روائية عربية جديدة كما في روايات (ليس ثمة امل لجلجاش » الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبو النحس المتشائل » . . .)[19]

هذه مبالغة واضحة في تأثير الهزيمة على الشكل الفني للرواية العربية ، إذ من المعروف أن هذه الجرأة في استخدام تقنيات حديثة كانت قد بدأت قبل الهزيمة (« ثائر محترف » لمطاع الصفدي ، « رجال في الشمس » غسان كنفاني ، « السفينة » لجبرا ابراهيم جبرا . . .) ، والذي

حصل بعد (١٩٦٧) هو تطور طبيعي للتقنية الحديثة واستمرار لها .

لقد طغت على الباحث هذه الفكرة (انعكاس الهزيمة) الأمر الذي جعله يرى تأثيرها على الأشكال الحديثة في الرواية ، وإذا كان قد حدث تأثير ما ، فهذا التأثير غير مباشر ، إذ لا بد أن يؤدي أي مضمون جديد إلى شكل جديد ، أما ان تمتد يد الهزيمة فتحدث انهياراً في الأشكال الروائية أو تخلق أشكالاً جديدة ، فهذا أمر مشكوك في صحته ، كما تبدو لنا المبالغة على مستوى فكره أيضاً ، فقد رأى أن الهزيمة قد وقعت بسبب سيادة القيم القديمة ، لذلك نجده متحمساً لقيم جديدة تسود مجتمعه ، وعلى هذا الأساس يهاجم الكاتب أمين شنار في رواية (الكابوس) لظنه أن محو العار « يمكن أن يتم في ظل قيم المجتمع العربي القديم . . وهذا بالطبع يتناسب مع فهمه السكوني للتاريخ . . . »[٢٠]

إذن علينا أن ننسف قيم مجتمعنا القديم كلها ! ونستورد قيماً جديدة تصنع لنا النصر !! صحيح أننا نملك بعض العادات القديمة السيئة ، ولكننا نملك إلى جانبها قيماً أصيلة كثيرة يمكن أن تمدنا ، فيما لو استثمرناها ، بالقوة المعنوية والمادية ، دون أن يعني ذلك إغراقاً في المثالية أو النظرة السكونية للتاريخ في مواجهة العدوان ، ولذلك نتفق مع د . أحمد أبو مطر في نقده « مذكرات دجاجة » للدكتور إسحق موسى الحسيني بأن الحل الذي اعتمدته الرواية وهو الانتشار في الأرض ومواجهة العدوان بالمثل العليا » مغرق في مثاليته ، ومن شأنه أن يزيد العدوان بغياً وظلماً ، إنه حل يأخذ باعتباره قوانين المنطق والأخلاق والتاريخ إن إلحاح المثل العليا على وجدان د . الحسيني في عالم لا يعترف بالمثل ، جعله يلجأ إلى هذا الحل وهو يعرف مقدماً عدم إمكانية نجاحه . . . »[٢١]

أما د . هاشم ياغي في كتابه « القصة القصيرة في فلسطين والأردن » فقد حدد عيوب بعض القصص عند جيل الرواد في فلسطين كخليل بيدس في « مسارح الأذهان » ود . صبحي أبو غنيمة في « أغاني الليل » كالتدخل السافر وفرض الآراء والخطابية المباشرة ، وهذا ما فعله أيضاً د . محمد يوسف نجم في كتابه . « القصة في الأدب العربي الحديث » فتابع جيل رواد القصة العرب ، ووقف عند عيوبهم ، فسليم البستاني على سبيل المثال ، تعاني قصصه من التكرار ، مما يدل على ضيق مجاله القصصي وضعف قوة الخلق لديه والحقيقة أنه يكتب ليعظ ويصلح لا ليحقق مثلاً فنية ، كما أن خضوعه للقيم الرومنتية الفنية طبع أدبه بالمبالغة التي لم نعد نقرها اليوم بعد أن نما ذوقنا الأدبي ، وتهذب بفعل التطور الزمني ، واختلاف التقاليد والقيم الأدبية .[٢٢]

أما موضوع فلسطين في الرواية العربية فقد توقف عنده صالح أبو اصبع ، وبين أن هناك روايات ترتفع في التعبير إلى مستوى القضية فكرياً وفنياً (« عائد إلى حيفا » لغسان كنفاني ، « الكابوس » أمين شنار « ستة أيام » لحليم بركات . . .) وإن كنا نخالفه في رواية « عائد إلى حيفا » صحيح أنها ترتفع إلى مستوى القضية من الناحية الفكرية ، غير أنها تعاني خللاً من الناحية الفنية .

كما بين أن وقع الأحداث وضخامة المأساة وانفعال الكتاب ، قد أوقع كثيراً منهم في شرك المباشرة والخطابية مثال ذلك حليم بركات في « عودة الطائر إلى البحر » إذ ألفها في حمأة انفعاله في أعقاب هزيمة (١٩٦٧) فتحولت إلى نقد مباشر للمجتمع .(٢٣)

بينما نجد الناقد اليوسف يهاجم التيار الإباحي (البورنوغرافي) الذي بدأ يظهر في الرواية الفلسطينية والذي دشنه جبرا في روايته « البحث عن وليد مسعود » وهو يستهجن أن تتحلل الرواية إلى مثل هذا الابتذال قبل أن تشب عن الطوق ، وأن يغرق الكاتب المنتسب إلى الشعب المنكوب والوطن المسروق في مثل هذه الإباحيات ، مثال ذلك : رواية « الهجرة إلى الجحيم » لمحمود شاهين .

اخيراً يلاحظ المرء أن هم الناقد الفلسطيني هو تشذيب فكر القصة ، وتسليط الضوء على جوانبه الإيجابية التي تجدد حياتنا وتزيدنا قوة ومنعة ، وإعلان الرفض لكل ما يبدو فيه من مظاهر سلبية تزيدنا ضعفاً وتبعدنا عن مسايرة الكفاح .

دون أن يعني هذا القول قبولاً لطغيان الناحية الفكرية ، وإهمالاً للجوانب الفنية ، على النقيض من ذلك وجدنا هذا النقد يبرز مساوىء هذا الطغيان على البناء الفني للقصة .

البناء القصصي :

وقد رأينا سابقاً كيف بين د . دراج خطأ تعامل سميرة عزام مع بناء القصة القصيرة ، بحشدها الأفكار الكثيرة كما لو أنها رواية ، الأمر الذي أدى إلى خلل في بنائها ، وهذا مالاحظه د . الخطيب أثناء نقده « أشباح وأبطال » لمطاع الصفدي ، فالأفكار التي تحاول القصص معالجتها هي أضخم بكثير من أن يحتملها إطار هش كإطار القصة القصيرة ، إذ تجلت فيها ثقافة الكاتب الفلسفية والسياسية بشكل استعراضي . وهذا لا يعني أن نسيج الرواية يحتمل مثل هذه الاستعراضات الثقافية ، فنسيج رواية مطاع صفدي « جيل القدر » يبدو مثقلاً ، كما يقول د . الخطيب ، « بالإشارات الثقافية والفنية ، والمصطلحات الثقافية والفنية والمصطلحات الفلسفية والمفردات التجريدية والجمل الغامضة الضبابية . »(٢٤) ، وكما بين أن مقتل رواية « ثم أزهر الحزن » لفاضل السباعي في التفصيلات ورصد كل ما هبّ ودبّ « مما جعل نسيج الرواية رقيقاً متهافتاً لا يصلح لأي تفحص ، وأوقع المؤلف في كثير من الهذر والإطالة غير المسوغة ، وقد كان المؤلف خليقاً أن ينال بغيته بشيء من التوافر على تركيز مادة المضمون وإغناء النسيج والاقتصاد في القول ، وعلى الرغم من ذلك لا يملك القارىء إلا أن يعترف لفاضل السباعي بأنه حقق نجاحاً في الاحتفاظ بدرجة مقبولة من ضبط التصميم . »(٢٥)

إنها دعوة إلى التركيز ، لأن حشد التفصيلات ، بدون دراية ، يفسد البناء الروائي ، مما يحدث الملل في نفس القارىء ، كما أن إبداع الكاتب يتجلى في انتفاء التفصيلات التي تخدم

موضوعه ، وفي تسليط الضوء على الزوايا الهامة من فكره ، بشرط أن يقدم كل ذلك عبر تطور عضوي داخلي ، فإذا افتقدت القصة هذا التطور ، كما حصل في رواية « العصاة » لصدقي إسماعيل ، فإن القارىء ، قد « لا يجد ما يغريه بمتابعة القراءة إلا إذا كان مهتماً فعلاً بالموضوع السياسي ، وهو اهتمام يأتي من خارج الرواية . . . »[٢٦]

والناقد الخطيب مهتم بمتابعة الرواية الحديثة ، التي لم تعد تعبر عن عالم ذي علاقات داخلية متطورة فرواية « شتاء البحر اليابس » لوليد إخلاصي ، تفتقد الوحدة ، لأن الكاتب غير مهتم بالعالم كما يبدو خلال الأبعاد المنطقية المألوفة ، إنه يقدم لنا العالم من الداخل ، الحركة النفسية للأشخاص من خلال اصطدامهم بقشرة الإطار الخارجي الذي هو الواقع كما نعلمه . . . فبينما تقدم النظرة التقليدية على تحليل ظروف الإنسان الاجتماعية والطبيعية ، من أجل فهمه ن نجد أن الرواية الحديثة ، تجعل من هذه الظروف قشرة إطارية رقيقة تستقي أهميتها النسبية من مدى الإحساس الداخلي بها ، ولكنها في الأغلب ، تظل على السطح ولا تدخل ضمن عالم الشخصيات الداخلي إلا بمقياس مصغر جداً . »[٢٧]

ويوضح الناقد أثناء دراسته رواية « ثائر محترف » لمطاع الصفدي أن هذه الرواية تعد قفزة مهمة من الناحية التقنية في تطور القصة العربية ، فقد استفادت فنياً من معطيات علم النفس والتجارب الجريئة لكتاب تيار الوعي « التي تعتمد على التداعي والحوار الداخلي ، ويبدو الناقد متحمساً لهذا النوع من الرواية فيرى ، على سبيل المثال ، في رواية « البحث عن وليد مسعود » لجبرا « حدثاً جديداً ذا شأن في مسيرة الرواية العربية المعاصرة ، لأنها تشير إلى أننا بدأنا ندخل الآن في تجربة الرواية ذات الرؤية المركبة والجوانب المتعددة ، بعد أن عانينا طويلاً من الرواية المصطنعة ، النحيلة ذات البعد الواحد . »[٢٨]

لكنه يحذر الكتاب من سوء التعامل مع هذه الأساليب فإن أي تهاون فيها يؤدي إلى جعل متابعتها عقوبة تفرض على القارىء ، خاصة حين تفتقر التداعيات إلى الشفافية ، وهذا ما حصل بالضبط في رواية « حسن جبل » لفارس زرزور .[٢٩]

ومن النقاد الفلسطينيين الذين اهتموا بمسألة البناء في القصة د . فيصل دراج ، كما رأينا سابقاً ، فغياب البناء أو الشكل في الرواية يحولها إلى مقالة سياسية ، أو أخلاقية ، كما أن أي تجديد في المضمون لا يمكن أن يكون إلا بتجديد شكلي ، حتى إنه يرى أن هدف القصة ينبغي أن يكون كامناً في بنائها الفني نفسه ، فهو ليس جسماً خارجياً ملتصقاً بهذا البناء ، وبذلك يكون العمل الفني وحدة بلا داخل ولا خارج ، وعندما نتكلم عن داخله وخارجه ، فهذا يعني انكساره ، كما حصل في قصة « الشيخ لافي الملك » لتوفيق فياض ،[٣٠] وفي رواية الأرض الحرام « لمحمود شاهين ، إذ لا يلمس المرء فيها ، على حد قوله ، وحدة روائية ، بل يقرأ سلسلة من الحكايا والصور المتراكمة ، مما أضعف وحدة الرواية أو غيّبها وراء حكايات عارضة ذاتية ، لا دلالة لها في الواقع الروائي أو

الواقع المعيش .

وبما أن العمل الفني يبنى على موقف يتضمن معرفة العالم ونقده وتقديره ، بشرط أن تكون هذه المعرفة فنية ، فيجب أن ترتفع الرواية إلى مستوى التخيل والتجريد الفني ، وتبتعد عن مستوى التهويم والتجريد الذهني الذي غرقت فيه رواية « عصافير الشمال » لعلي حسين خلف ، والفرق بين التجريد الفني والتجريد الذهني أو التهويم أن الأول يقدم الكاتب فيه على إنتاج واقع يعرفه ، أو على إنتاج معادل فني لواقع يعرفه ، أما تخيل هذا الواقع وإنتاجه فنياً فلا يعطي في النهاية إلا واقع الفكر ، وعلى هذا الأساس ينبغي أن يكون انطلاق الكاتب أولاً من منطق الواقع المعيش وإمكاناته ثم يأتي منطق الذهن المجرد وعندما لا يقترب المنطق الأول من الثاني ، فإن العمل الفني لا يتهافت فحسب بل يتلاشى الأثر السياسي الأيديولوجي الذي سعى إليه الكاتب منذ البداية .[٣١]

هنا لا بد أن يتساءل المرء ألا يمكن للكاتب الانطلاق إلا من الواقع المعيش ؟

فالحقيقة أن الخيال الروائي ، في رأينا ، يتيح للكاتب أن يرى إمكانات هذا الواقع ، وينطلق بالتالي منها لذلك نختلف مع الناقد حين رأى أن الفضاء الجمالي المغلق ، في رواية « السفينة » لجبرا ، « الذي أنتجه الخيال الروائي يهتز عندما نقارنه بنموذج خارجه عندما نشده باتجاه الواقع . »[٣٢]

فليس من الضروري أن يطابق البناء الذي يشيده الخيال الروائي بناء واقعياً ، وإلا أين يكون إبداع الروائي ؟ وعلى النقيض من ذلك فإن هذا البناء الروائي قد يتهاوى فيما لو كان مطابقاً للواقع المعيش .

ويبين لنا الناقد ، أثناء نقده « تفاح المجانين » ليحيى يخلف ، إيجابية البناء البسيط وسلبيته « فالتزام الكاتب الأخلاقي بهموم الإنسان الفقير ، وحرصه على تمجيده في حياته اليومية يجعل من كتابته كتابة بسيطة بمعنى مزدوج : معنى إيجابي يحقق التوصيل والتقاء القارىء بالكاتب ، ومعنى سلبي يمنع الكتابة من النفاذ إلى جوهر العلاقات ويحاصرها بحدود اليومي والبسيط والظاهر من الأمور . »[٣٣]

كما قدم لنا دراسة جديدة وهامة للبناء الساخر في رواية أميل حبيبي « الوقائع الغريبة . . » يوضح دلالة الساخر ومعناه ودعائمه ، سماه حوامل الساخر ، فالدلالة تقوم على التعارض بين علاقتين وعلى الحل الزائف لهذا التعارض أو تقوم على التعارض بين العادي وغير العادي ، وفي هذه الحال فإن بناء الساخر لا يتطور فنياً إلا في سلسلة من التعارضات (الوجه / القناع ، السذاجة / الاحتيال ، المألوف / الشاذ ، العقلاني / اللاعقلاني) سلسلة تلغي العقل وتعتمد التشوه مثالاً .

وقد وجد أن حوامل الساخر أربعة (تعارض وحدة الدلالة ، الموازاة المتعارضة ، المبالغة واللجوء إلى الخارق ، قلب الدلالات .)[٣٤]

وهكـذا نجد النـاقد في نقـده ينطلق من الـرواية نفسهـا، فالبنـاء الساخـر لروايـة «الوقـائع الغريبة . . » أدى إلى دراستـه بهذه الصـورة، وبذلـك يكون العمـل الفني قد فـرض طريقـة نقده، والوقوف عند الجانب البارز فيه، وبهذا يكون الشكل الروائي الجديد قد أدى إلى نقد جـديد، وقـد حاول الناقد أن يعطي دراسته هذه بعداً تنظيرياً انطلاقـاً من تحليله للرواية، فـلا انفصام لـديه بـين النظرية والتطبيق أبداً. ولكن هذا القول (الشكل الجديـد يؤدي إلى نقد جـديد) لا يمكن أن يكـون قاعدة عامة، فكل ناقد يتناول العمل حسب استعداداتـه ومؤهلاتـه الثقافيـة، وعلى سبيـل المثال، نجد الدارس شكري عزيز ماضي في دراسته للرواية نفسها، لم يستطع توضيح هذا البناء الجـديد، وقد رأى أن الكاتب قد «استعار عناصر متعددة مختلفة، فتارة يستخدم عنصراً من فن المقـامة ومـرة من فن السيرة، وحيناً من الرواية التاريخية التقليدية ومرات من فن الملحمة، ولكنه ما أن يدنو خطوة من هذه الأشكال حتى يبتعد عنها خطوات شاقاً لعمله طريقاً جديداً كل الجدة . »[٣٥]

اذن هناك شكل جديد ولكن ما هو الطريق الذي سلكه الكاتب إليه؟ لا نجد لدى الناقد عنه شيئاً.

إلا أنـه قـد بـين، في مـوضـع آخـر، سبب تعـثر الشكـل الفني الحـداثي عنـد الـروائيـين الاشتراكيين، «فمع أن الأفكار التي يطرحها هؤلاء الروائيون صميمية وجذرية وثورية، لكنهم على صعيد الرؤية الفنية تجدهم لا يستطيعـون أن يجدوا قـالباً منـاسباً لأفكـارهم بسبب التفكك الـذي حصل بعد هزيمة حزيران، إضافة إلى أن هذه الأفكار بدت ملحة في أذهان هؤلاء الروائيـين ـ بفعل الفراغ السياسي الذي أحدثته الهزيمة ـ فحاولوا صياغتها على نحو سريع . »[٣٦]

اذن التفكك الذي حصل إثر هزيمة حزيران هو سبب عدم وجود قوالب فنية مناسبة، ترى ما علاقة هذا التفكك السياسي بالقوالب الفنية؟ خـاصة إذا كـان هناك روائيـون، في رأيه، يـطرحـون أفكاراً ثورية وجذرية وهنا يحدث فصل بين الشكل والمضمـون، أو بتعبير أوضـح يمكن للروائي أن يقدم أفكاراً جيدة في شكل فني غير مناسب، مـع أن الفكر الجيـد في الروايـة لابد لـه من شكل فني جيد مثله، ولكن هؤلاء الروائيين الذين يتحدث عنهم ربما لم يمتلكوا الرؤية الثوريـة بشكل عميق، لذلك لم يستطيعوا أن يمتلكوا رؤية فنية ولا شأن، باعتقادنا، للتفكك الخـارجي على الـرؤية الفنيـة لدى الكاتب، فقد كان هناك كتاب تجاوزوا هذا التفكك وقدموا مضامين وأشكالاً جـديدة (مثـل: غسان كنفاني، أميل حبيبي . . . .) وبسبب أهمية ما قدمه كنفاني على صعيد الشكل الفني الروائي، رأينا دراسة د. أفنان القاسم، قد اختصت بالبنية الروائية لديه مستفيداً في دراستـه هذه من المنهـج البنيوي، وقد غلبت على دارسته الحماسة الـوطنية والمتـابعة الفكـرية، وعـلى الرغم من ذلـك فإنـه استطاع أن يبرز كيف تلاحم الشكل الجديد لدى كنفاني مـع المضمون، ورأى أن الشكـل المختصر لا الملحمي هو التعبير الملائم لديه، وبين كيف استخدم الكاتب «الشكل المفتوح» الـذي يجعل من كل عمل أدبي حلقـة من العمل الكـامل بحيث يشكـل كل عمـل أدبي «بقية» الآخـر، كصورة عن

التطور المتواصل لقصة الشعب الفلسطيني الحقيقية التي ليس لها، هي نفسها بداية أو نهاية. »[٣٧]

وقد وجدنا الدارس فاروق الوادي في كتابه «ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية» أكثر موضوعية في التعامل مع أعمال غسان كنفاني، إذ بين كيف اتكأ الكاتب على معطيات «الرواية السيكولوجية الغربية» واستفاد من منجزاتها في رواية «رجال في الشمس»[٣٨]، لكنه لم يوضح خصوصية التعامل معها لدى كنفاني، والإضافات التي أضافها (لم نجد لديه إغراقاً في الذاتية، ومزج العالم الداخلي للانسان بالعالم الخارجي.)

وقد انتقد في الرواية نفسها وجود جملة فاصلة تتكرر بصياغات مختلفة بين صوت وآخر مما ساهم في إضعاف الإيحاء بتوحد الأصوات كلها، بهمومها، في هم كبير جماعي تختلط فيه الألوان وتمتزج. »[٣٩]

الغاية من هذه الفاصلة، باعتقادنا، العودة بنا إلى الواقع أي إلى وجود الشخصيات الثلاث على ظهر الشاحنة والشمس تصب لهبها فوقهم، مما يخلق جواً واحداً يجمع بين الشخصيات، ويوحد بينها في معاناة واحدة فالفاصلة إذن لا تضعف الوحدة بل تقويها.

وتبدو موضوعيته حين ينتقد الشكل الفني البسيط والمتقشف لرواية «أم سعد» وإن «حقق هذا التبسيط غايته التعليمية والتحريضية، فقد كان ذلك على حساب الإنجاز الفني الذي حققه في روايتيه الأولى والثانية («رجال في الشمس»، «ما تبقى لكم») رغم أنها حققتا بدورهما الغاية التعليمية والتحريضية بدرجة ارتفاع مستواهما الفني، وليس بدرجة ارتفاع النبرة التعليمية والتحريضية فيها، فالكاتب في الرواية لا يمثل شخصية محايدة. . . »[٤٠] وإنما يتدخل في البناء الروائي ليبرز صوته، ويسقط فكره على لسان أم سعد ويبيّن أثناء دراسته «سداسية» أميل حبيبي أن ما يوحد اللوحات الست: اللقاء، وحدة الشعب، وحدة المكان (فلسطين)، الزمان (الاحتلال)، لهذا نجده أميل إلى اعتبارها رواية لا مجموعة قصصية، في حين نجد صالح أبو اصبع لا يقطع برأي في هذا»[٤١].

ونحن أميل إلى اعتبارها رواية ذات شكل جديد، يستفيد بالطبع من معطيات القصة القصيرة، إذ لا نجد كل لوحة من اللوحات تشكل كياناً مستقلاً، فكل لوحة تشارك غيرها في الزمان والمكان والشخصية ـ رغم اختلاف اسمها من لوحة لأخرى ـ إلا أن معاناتها واحدة.

يظن المرء للوهلة الأولى، واستناداً على عنوان كتاب صالح أبو اصبع «فلسطين في الرواية العربية» أن الدارس أمعن بالاهتمام بالمضمون دون الشكل، ولكنه ـ والحق يقال ـ حاول أن يحقق توازناً في دراسته هذه، بل نجده ينتقد تلك الروايات التي اهتمت اهتماماً كبيراً بالحدث، وتناولته في إطار الصراع العربي والصهيوني، دون أن تلتفت إلى البنية الفنية، وقد وقف عند أربع روايات تمثل هذا النوع («جراح جديدة» عيسى الناعوري «المزامير» فتحي سلامة، «لاجئة» جورج حنة، «طريق العودة» يوسف السباعي.) وحدد الخصائص المشتركة بينها التي من بينها تحول الكاتب إلى

مؤرخ لأحداث الصراع، مما يؤدي به إلى المباشرة والخطابية، والاعتماد على المصادفة، ولو أخذنا رواية «المزامير» مثالاً، لوجدنا يتابع الحبكة فيها فيراها غير محكمة بسبب المصادفة والإغراق بالرمز والأخيلة، حتى تصبح الرواية أشبه بالأحاجي التي تفسد تسلسل البناء الروائي، وهو يبين «أن تركيز رواية الحدث في المقام الأول على عنصر الحدث، قد أفقدها كثيراً من قيمتها الفنية، وجعلها لا ترقى في بنائها الروائي إلى مستوى القضية الفلسطينية التي لها وجهها الانساني، والذي بدونه لا يكتسب الوجه السياسي والعسكري أدنى قيمة.»[٤٢]. وهذا الوجه الانساني لن يبرز في الرواية بوضوح إلا إذا كانت متقنة البناء الفني عندئذ تستطيع الوصول إلى القارىء العربي والعالمي على السواء.

أما الباحث د. أبو مطر فقد وجدناه يمتدح الرواية الفلسطينية ذات الاتجاه الواقعي، لأنها تجاوزت الأشكال التقليدية، واستفادت من أساليب المعمار الفني في الرواية الغربية مع محاولات جادة لتطويع الفن الروائي بحيث يأخذ إلى جانب المعاصرة النواحي الإيجابية في التراث القصصي العربي[٤٣]ويعطي أمثلة على ذلك «رجال في الشمس» «ماتبقى لكم» لغسان كنفاني «السفينة» لجبرا ابراهيم جبرا و«السداسية» و«الوقائع الغريبة...» لأميل حبيبي. ويمكن أن يفهم من قوله هذا أن هؤلاء الكتاب قد استفادوا من التجارب الغربية والتراثية معاً في مجال الرواية، والحقيقة أن هذا القول فيه من العمومية والتسرع الشيء الكثير، صحيح أنهم جميعاً قد استفادوا من التجارب الروائية الغربية، إلا أن استفادتهم من التجارب التراثية لا تظهر على مستوى واحد، فإن بدا تأثيرها عند أميل حبيبي في «الوقائع الغريبة...» فإنه لا يبدو لها أي أثر تقريباً في روايات غسان كنفاني.

كما أنه، أحياناً، ينسى أن يربط بين ضعف البناء الدرامي للرواية والفترة الزمنية التي أنتجت فيها، وهذا ما حصل أثناء نقده «مذكرات دجاجة» د. اسحق موسى الحسيني، فمن بين الأسباب التي أدت إلى جعل البناء الدرامي في الرواية ضعيفاً، خاصة بسبب «شغفه الشديد بالعديد من المناقشات النظرية في عالم الأخلاق والمثل العليا والفلسفة الانسانية في شؤون الحياة المختلفة، مما أثر كثيراً على سير الحدث الداخلي في الرواية، وبالتالي أسهمت عمليات الانقطاع المنتشرة في طول الرواية، إلى عدم اكتمال البناء الدرامي، ووضوحه، مما يجعلها أقرب إلى المذكرات الفلسفية النظرية الهادفة إلى إرساء قواعد أخلاقية مثالية، تعالج شؤون الحياة والمجتمع.»[٤٤].

ليس هناك من يعترض على حق الناقد في انتقاد العمل وبيان مواطن ضعفه، ولكن أليس من حق الروائي أن يذكر فضل ريادته في هذا العمل (كتبت «مذكرات دجاجة» ١٩٤٣)، إن سبب ضعف البناء الدرامي هو عدم وجود إرث روائي يمكن أن يستفيد منه الكاتب، فإذا كان علينا أن نبين الأخطاء التي وقع فيها الروائي، فان علينا أن نلتمس له العذر فلا ننسى المرحلة المبكرة التي كتب فيها العمل مادمنا نقيسه بمقاييس الرواية اليوم، فقد نضجت وتطورت أدوات الناقد أيضاً.

ولو نظرنا إلى بناء القصة القصيرة الفلسطينية لوجدنا نزيه أبو نضال يتابع حالة التجديد

الشكلي في بعض قصص رشاد أبو شاور فيربطها بالحالة النفسية لديه، فالتجديد يعكس التمزق النفسي لدى الكاتب ومن الخطأ اعتباره وثيقة فنية لتطور تقني في قصص (أبو شاور). ولهذا لم يكن غريباً أنه «كف عن هذه التشكيلة الجديدة، وبات التطور الفني لديه محكوماً بوعي الفنان الملتزم، وليس نتيجة انفلاتات للحالة النفسية لمناضل مأزوم يعبر عن حالته باندفاعات قصصية تأخذ شكل التجريبية، وهي ليست كذلك.»(٤٥).

هنا يحذر الدارس من التسرع في تناول أشكال جديدة، فتأتي نتيجة لحظة انفعال دون تروٍ أو وعي، وتكون وسيلة للتعبير الذاتي دون أن تستطيع الوصول إلى هموم الجماعة.

ويبدو لنا معجباً إعجاباً مطلقاً بمجموعة قصص يحيى يخلف «نورما ورجل الثلج» رغم ما يمكن أن يلمس فيها المرء من مباشرة وتصوير حرفي للواقع، فهذه المباشرة في رأيه «توظف في السياق القصصي بدرجة عالية من التقنية الفنية فتتداخل عناصر الحدث المباشر بالرمز والإيحاء وتتقابل بالمعادل الموضوعي (الصور المتقابلة) وتنهض بمجموعها على لغة فنية وأحياناً شعرية، فتصنع من كل ذلك لوحة فنية متكاملة.»(٤٦) نجد تناقضاً في قوله إن المباشرة توظف في السياق القصصي بدرجة عالية من التقنية الفنية، ألا تنتفي صفة المباشرة حين تكون هناك تقنية فنية؟ كما نلمح في نقده هذا تعميماً، منشأه الإعجاب المطلق بكل القصص مع أنه لا يمكن لأي كاتب أن يكتب كل قصصه في سوية فنية واحدة.

وقد لمسنا هذا الإعجاب المطلق، لدى د. عبد الرحمن ياغي أثناء دراسته لقصص غسان كنفاني فقد رأى فيها «بناء روائياً على قصره وكثافته وشاعريته وخياله وبساطته» وهو لا يجانبه الصواب حين يرى سيطرة البناء الروائي على قصصه القصيرة «إذ في هذه القصص الروائي شحذ قدرته الروائية، فكان روائياً متفوقاً، وتستطيع أن تقرأ أية قصة فترى فيها أبعاد القضية، وأبعاد الزمان وأبعاد المكان والوعي الاجتماعي وحوار اللغة، والأدوار النامية المتطورة... وما إلى ذلك.»(٤٧)

اذن الإعجاب المطلق والحماسة الشديدة للأعمال القصصية، لابد أن ينتج أحكاماً عامة ونظرة شاملة ترى البنية الفنية في كل القصص ذات بنية روائية واحدة.

أما د. هاشم ياغي فقد بدا لنا أكثر موضوعية في تناوله للقصة القصيرة الفلسطينية وقد تابع بداياتها على أيدي الرواد (محمود سيف الدين الإيراني، عبد الحميد ياسين، نبيل شحادة الخوري، نجاتي صدقي...) كما تابع تطور مستواها الفني عبر كل كاتب، فمثلاً نجده معجباً بالمستوى الفني الرفيع الناضج في أقصوصتي «مرزوق» «صبرية» لأمين فارس ملحس، ويرى في الوقت نفسه ضعف التقنية والوسائل التي اتخذها المؤلف في أغلب القصص الأخرى من مجموعة «من وحي الواقع».

إن ما يضعف شكل القصة، في رأيه، اعتمادها الطريقة التقريرية في السرد الأمر الذي يكاد يحيلها إلى ما يقارب المقال مثال ذلك «الشيخ سعد الله» لعيسى الناعوري، وكذلك ضعف الاهتمام

بالصدق الفني الذي يصهر الواقع النفسي للمتفنن بالواقع الاجتماعي من حوله، مما يدفع الكاتب لإعلاء نبرة العقل الظاهر وحده في غير ما تساوق مع سائر القوى النفسية الواعية وغير الواعية، وهذا كله على حساب الناحية الفنية في القصة كما حدث في أقصوصة «الأخوات الحزينات» لنجاتي صدقي[٤٨]. فتكاد تكون القصة أقرب إلى الحكاية الحماسية منها إلى القصة الفنية، إذ يلح المغزى على الكاتب إلحاحاً عنيفاً.

كما أن المبالغة المسرفة تحول القصة إلى ما يقارب الأخبار البوليسية مثال ذلك «جديلة من دير ياسين» وقد يفسد البناء أيضاً تدخل القاص وهيمنة صوته على العالم القصصي، كما حصل في قصة «خوري القرية» لعيسى الناعوري[٤٩].

الشخصية:

من أهم النقاد الذين تناولوا الشخصية في القصة د. فيصل دراج وقد حرص باستمرار على توضيح أن الشخصية. ليست فكرة فلسفية أو تجريداً ذهنياً بل هي فكرة تتحول إلى علاقة فنية، فتأخذ قيمتها الجمالية من خلال رسمها الفني ومزاياها الجمالية وتحولها إلى نمط حي ذي حمولة جمالية أو بنيان فني، فالشخصية الروائية واقع مادي مرتبط بجملة من الممارسات الاجتماعية التي تمنحه تحديده فهي تحمل ذاتها وشرطها المتميز، إنها العام والخاص في وحدة تحافظ باتساق على فرديتها ومزاياها الفكرية، وتعبر أيضاً عن علاقاتها الاجتماعية وتربتها الطبقية وميزان القوى الاجتماعي في زمانها، وهي حين تعبر عن العام فقط فلا نرى فيها سوى الاسم والفكرة، تتحول إلى الشخصية الفكرة، كشخصية «أم الروبابيكا» في «السداسية» لأميل حبيبي، فالناقد يريد من الكاتب ألا يتناول الشخصية من جانبها الفكري، أو الأخلاقي فقط أن يتناولها من جانبها الجمالي، فيلاحظ تطورها الطبيعي حسب إمكاناتها الفعلية، أو تطورها الناقص، (بقفزات حسب أيديولوجيا الكاتب الأخلاقية التي ترى نهاية الشخصية محددة من خارجها لا من داخلها، كما يريد أيضاً أن يتابع الكاتب توافق لغتها مع ممارستها اليومية، فقد يستعمل الأبطال الإيجابيون لغة عبثية كرواية «الفلسطيني الطيب» لعلي فودة[٥٠].

والناقد يرفض الصورة التقليدية للبطل، التي يبدو فيها فقيراً في عالمه الداخلي وعالمه الخارجي، معزولاً عن تاريخه وزمانه، متحركاً في فضاء الذاكرة، فهو ذلك البطل المثالي الذي لا يعرف التناقض، تتعايش فيه الأنانية وحب الآخرين، الخوف والشجاعة، الفردية والتزام، التفاؤل والتشاؤم، النزعة المثالية والنزعة الواقعية... وهو يؤكد ضرورة التميز بين التقييم الأخلاقي «للبطل» المعتمد على مقولات الطهر والشجاعة والنقاء... والتقييم المادي للبطل الذي يراه كحزمة تناقضات وككيان حسي، يحكم عليه انطلاقاً من أثره في العملية الثورية[٥١]، ولذلك نجده يرفض الشخصية المعصومة أو كلية القدرة والمعرفة والموهبة والجمال والشجاعة والغموض والكرم

كشخصية «وليد مسعود» في رواية جبرا «البحث عن وليد مسعود» فهذا «البطل لا يفارق مستوى الكلية، أي لا يفارق مستوى التجريد الفكري المستحيل. . . ، ومع استحالة التحقق الواقعي تصبح نهاية البطل لغزاً، فالالهي لا يموت والمطلق لا يعرف الفناء»(٥٢).

كما يهاجم الناقد ثبات الشخصية وعدم نموها (كشخصيات يحيى يخلف في «نورما ورجل الثلج» وان كانت تتحرك وتقاتل، وقد تنتقل من مستوى من الوعي إلى وعي آخر، ولكن تحركها في المكان لا يعني تطورها إذ إن التطور هو أثر لعلاقات التناقض بينها وبين واقعها المعيش، وهذا التناقض هو الذي يدفع الشخصية إلى مراجعة إجاباتها السابقة ويحضها على طرح أسئلة جديدة.

غير أن الناقد سرعان ما يؤكد أن هذه الشخصيات في منظورها الأخلاقي ليست ساكنة دائماً، فهي ساكنة عندما تحتفظ بنقائها منذ البداية حتى النهاية. . . وتستجلي شبه ساكنة لأن أفقها القادم هو النقاء والوعي والصحيح (أبو حنا في قصة «البقاع»)(٥٣).

والشخصية قد تكون ساكنة، نتيجة تعامل الكاتب معها من خلال الوصف الخارجي، دون أن يتغلغل إلى أعماق عالمها الداخلي (رواية «الحومة» عدنان عمامة)، وهو ينتقد تدخل الروائي يحيى يخلف في «نجران تحت الصفر»، في رسم شخصية (أبو شنان) ومعاملتها كإمكانية مجردة، مما جعله بطلاً غير محدد الملامح بشكل دقيق، حركته لا تتم عبر مسار جدلي بل بقفزات، إذ ان ما يهمه هو تحديد الشخصية فنياً لأن عدم التحديد هذا ينتج عدم تحديد في مفهومها للعالم، فالبطل كفكرة ثوري، وكعلاقة فنية أخلاقي فرد فقد أراد المؤلف أن يقدم من خلاله موقفاً أيديولوجياً من العالم، وهذا أمر منطقي وضروري، لكن الأمر ليس هنا، فاختيار البطل ينبغي أن يتم عبر تطور بنائه الفني، وليس بتدخل إرادي من الكاتب، وذلك كي يصبح بطلاً نمطياً، يحتضن في مساره فرديته وخصائصه الذاتية والخصائص العامة لمجتمعه.

إن الغموض في رسم الشخصية: بدايتها، أرضيتها الذاتية، عالمها الداخلي، مكانها الاجتماعي، انعكس كغموض آخر في تصرفات (أبو شنان)(٥٤).

يريد من الكاتب إذن أن يبدأ من الجماهير لا من الفرد، فتجسد الشخصية نضال شعبها وتكون الشخصيات كما في رواية «العشاق» لرشاد أبو شاور «شخصيات أقنعة، تحمل وجهها ووجه غيرها، وتعبر عن مصيرها ومصير غيرها، فهي نماذج شعب في حركة مركزية، إنها النموذج النمطي لذوات الشعب في فترة تاريخية محددة فأم حسن هي الواقع المثال إنها الشخصيات المرسومة فنياً كذوات متفردة والحاملة لكل خصائص غيرها، على الرغم من تميزها الفردي، أي أن رواية «العشاق» لم تقف على الضفاف ولم ترصد حالات فردية هامشية، بل وصلت إلى قلب الشعب الفلسطيني، في خصوصيته التاريخية، وحياته اليومية العادية.»(٥٥) أما الناقد د. حسام الخطيب فقد تابع شخصيات مطاع الصفدي في «جيل القدر» و«ثائر محترف» وبين كيف فرض الروائي مطالعاته الفكرية وثقافته الفلسفية على شخصياته، فباتت صوت مؤلفها، وصنائع فكرية له وقد

تبلغ بـه القسوة في «جيـل القدر» أن يقتلهم إذا أخفقـوا في ذلك (عـدنان وهيفـاء مثلاً). ولكنـه لا يكتفي بهذا الإرهاب الفكـري الذي يمـارسه، بـل يسلط عليهم إرهابـاً أقصى يسحق شخصياتهم ذاتها بالإضافة إلى أفكارهم، وهو إرهاب نبيل الشخصية المركزية العملاقة التي لا يمتلك الآخـرون إلا أن يلتحقوا بها، التحاقاً ويلهثوا وراء التهاعات أفكاره.»(٥٦)

هنـا يلفت نظرنـا الناقـد إلى أن مقدرة الـروائي لا تبدو إلا في مقـدرته عـلى رسم الشخصية المركزية والشخصيات الثانوية على السـواء، وذلك بـأن يجعل لكـل منها مـلامحها الخـاصة، فتبـدو شخصية اللحم والدم، يحس القارىء بوجودها الحي، فيقتنع بإنسـانيتها، وهـذا ما أخفق فيـه كل من مـطاع الصفدي وصـدقي اسماعيـل، على الـرغم من أن الشخصية لـدى الأخير لم تكن وسيلة لطرح المشكلات الفكرية فقط، وإنما جعلها وسيلة لطرح المشكلات النفسية أيضاً، ولم تعد غاية في ذاتها كما يفترض أن تكون الشخصية في العمل الفني، ويتابع الناقد مـوقف القارىء من الشخصيـة الفكرة، إذ يصعب أن يحس بنوع من الالفة معها، لأنها لا تثـير مشاعـره بقدر مـا تثير تسـاؤلات في فكره، فهو لا يحب هذه الشخصية أو يكره تلك أو يتعاطف مـع هاتيـك، بقدر مـا يناقش أفكـارها ويخالفها أو يوافقها(٥٧).

كما يبين أن مبالغة الكاتب صدقي اسماعيل بالتحليل النفسي للشخصية قد تمت عـلى حساب عناصر أخرى ولا سيما العنصر الاجتماعي، مما «يوحي للقارىء بأنه في مجال قراءة مقالة نفسية أكـثر مما هو في مجال قراءة رواية تاريخية، غير أن الاهتمام بالتحليـل النفسي منهجياً كـان أم غير منهجي لا يعني بـالضرورة نجاح الكـاتب أي كاتب، في خلق شخصيـات حية فتلك مـوهبـة أخـرى مستقلة تجلت في إنتاج الروائيين الكبار، قبل ظهور علم النفس الحديث، وإن كان طبيعيـاً أن يؤدي اطلاع الكاتب على معطيات علم النفس إلى إغناء فهمه للأشخاص الـذين يخلقهم في عالم القصص. وفي روايـة صدقي اسـماعيل عـلى مقدار مـا يمكن أن تقدمـه الاحـاطـة بعلم النفس من عـون للكـاتب (شخصية مديحة) ولكن فيها أيضاً شواهـد على مـا قد يؤدي إليـه الإغراق في علم النفس من مسـخ الأشخـاص إلى أمثلة توضيحيـة لفصول الكتب النفسيـة (شخصية أيـوب)(٥٨) اذن ما يـريـد هـو إحداث نوع من التوازن بين الاستعـانة بعلم النفس وبـين العناصر الأخـرى ليستطيـع الروائي أن يبدع شخصية فنية تجذب القارىء إليها.

وقد وجدنا الناقد يستعين بمنهج التحليل النفسي، ليلقي الضوء على الشخصية الروائية، كما فعل في دراسته لشخصية (رشا) في رواية «ليلة واحدة» لكوليت خوري، فيبين أن النرجسيـة عندهـا ليست من طبيعة الشخصية فهي لا تناسب الشخصية العـادية وهـذا يعني أن الكاتبـة قد أسقـطتها عليها(٥٩) ولا يستغرق الناقد منهج التحليل النفسي للشخصية، بل نجده كذلك ينتبه إلى النـواحي الفنية، ويحاول إقامة توازن بينهما. وهذا ما وجدناه أيضاً لدى الناقد اليوسف حين درس شخصيات غسان كنفاني في كتابه «رعشة المأساة».

أما الدارس فاروق وادي فقد وجدناه يهتم في كتابه «ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية» بالسمات الذاتية للشخصية دون الوقوف غالباً، على الطريقة الفنية التي اتبعها الكاتب في رسم الشخصية، وقد يقسم الشخصيات إلى مستويات، كما فعل في دراسة شخصيات جبرا (المستوى الأول: الشخصية الأساسية: جميل فران «صيادون في شارع ضيق» وديع عساف في «السفينة»، وليد وسعود في «البحث عن وليد مسعود»، المستوى الثاني: شخصيات ثانوية تتصل بشخصيات المستوى الأول، ليلى شاهين «صيادون . . » وفايز عطا الله في «السفينة» ومروان في «البحث عن وليد مسعود».

ويبين المحاور المكانية التي تتحرك فيها الشخصية كما يتحدث عن الأوساط الطبقية التي تنتمي إليها عن ذكرياتها وعن الجذور المسيحية لها. . . إلخ.

وهو ينتقد الموقع الطبقي والأيديولوجي للشخصية «شخصيات جبرا محصورة في نموذج المثقف البرجوازي حامل الطموح الحضاري العريض الذي لا يرى التغير الاجتماعي برؤية الصراع بين قواه الطبقية، وإنما بتعزيز المسرعات الثقافية التي تستطيع في النهاية ذلك التغيير.»(٦٠).

وهو غالباً ما يكتفي بنقد الأفكار التي تحملها الشخصية، وإن كان يلاحظ أن شخصية الفلسطيني لدى جبرا أكثر تطوراً من سواها.

ونجده يتابع في أعمال غسان كنفاني شخصية البطل منذ أن كان ذكرى (سليم في «رجال في الشمس» إلى أن وصل إلى مستوى الفعل الثوري في رواية «أم سعد». ووضح كيف تدخل وعي الكاتب، في رواية «الأعمى والأطرش» ليجعل من الشخصيات مرادفات ذهنية لأفكار ومعان سياسية «فتتحرك الشخصية الفكرة في عالم من الأفكار وتعبر عنها بشكل يتناقض مع بساطتها ويتجاوز إمكاناتها الذهنية الفعلية، مما يخل بها كشخصية إنسانية بسيطة، ويهدر إمكانات نموها على هذا المستوى، إذ يضيع ملامحها الانسانية تحت وطأة الحمولة الفكرية التي أرهقها بها الكاتب. . . .»(٦١).

ونجده يتابع بطل أميل حبيبي «المتشائل» متابعة دقيقة مجسداً لحظات ضعفه، فهو برأيه «شخص عاجز عن الفعل الثوري خائر القوى تماماً، ومحبط في بحثه عن إيجاد المخلص الموضوعي على الأرض لأن اختياراته من الأساس كانت خاطئة فهو لذلك لا يجد وسيلة له إلا الخلاص بالغيب ليخفي به عجزه»(٦٢)

والحقيقة أن هذه الوسيلة «الغيب» كانت حلماً راود الشخصية، وفرق كبير بين الحلم والموقف الفعلي، أم أن الفكر المادي الذي يحمله الدارس يحاصر أحلام الانسان بجدران الواقع وإمكاناته!! ترى ألا يحق للانسان حين تغلق أمامه أبواب الواقع، أن يفتحها عبر أحلامه فتقوى معنوياته، ويعود إنساناً جديداً يواجه واقعه بقوة أكبر، وبذلك لا تستغرقه الأحلام بل تصبح قوة دافعة مطورة للشخصية.

ومن الجدير بالانتباه أن الكاتب «أميل حبيبي» يؤمن أيضاً بالفكر المادي ولكن شتان بين المرونة والتجمد!!

وقد وجدنا الناقد يوسف اليوسف مهتماً بشخصيات غسان كنفاني أيضاً، لكنه اتبع عدة مناهج في فهم الشخصية (المنهج النفسي، الواقعي، التاريخي) فمثلاً يرى أبطال «رجال في الشمس» يسيرون نحو حتفهم المحتوم محكومين بشرطهم الخارجي من جهة، وبالخلل الذي يحمله كل منهم في كيانه، من جهة أخرى، ولكن هذا الشرط الخارجي، بكل ما فيه من عوامل الهوان والتضييع، وهو الخلل الداخلي بكل ما لديه من قدرة على الإسقاط والتطويح، هما من صنع الخلفية التاريخية المهزومة.»(٦٣) التي صنعتها نكبة فلسطين.

ويبدو معجباً بشخصية العاشق، في رواية كنفاني «العاشق»، بسبب احتدام الصراعين الداخلي والخارجي فيها، وقدرة الكاتب على رسم الأبعاد النفسية للبطل، وعلى تقديمه من حيث هو كائن حي نابض بدفق الحضور، أي تقديم شخصية متكاملة الأبعاد، تعكس الخصائص العامة لواقع معين. «والحقيقة أن قدرة أبطال غسان على حمل السمات النفسية للواقع الفلسطيني، أو للانسان العربي المهزوم، ثم الناهض وكذلك قدرة رواياته وعلى استيعاب جملة الخصائص الموضوعية لهذا الواقع نفسه...»(٦٤).

فهو يريد من الشخصية، لكي تكون متكاملة، أن تعكس واقعها، أي عالمها الخارجي، وأن تعكس ذاتها أي عالمها الداخلي، وبالتالي خصوصيتها، وهذا ما وجدناه سابقاً لدى د. الخطيب ود. دراج.

كما حاول صالح أبو اصبع متابعة الشخصية الروائية في كتابه «فلسطين في الرواية العربية» فهو على سبيل المثال، يرى أن رواية «عائد إلى حيفا» لكنفاني «لم تعطنا صورة كاملة للشخصيات، ولعل مرد ذلك إلى أنه جعل الرواية تدور في يوم واحد.. بل في ساعات قلائل، ولم يستخدم الكاتب أسلوب تيار الوعي الذي كان سيفيده كثيراً في تصوير شخصيات بسيطة لو قصد إلى ذلك... ولكنه أراد أن يوضح لنا فكرة محددة، ولذا فقد استخدم شخصيات بسيطة لتستطيع أن توضح لنا الفكرة من خلال المواقف الجزئية ومن خلال الموقف العام الشخصيات حية واقعية، سعيد وزوجته صفية، مريام وخلدون (دوف)...»(٦٥) فعدم إعطاء صورة كاملة للشخصيات ليس بسبب جعل الرواية تدور في يوم واحد وإنما محاولة حشر الشخصيات الثانوية في الرواية وتسليط الضوء عليها (كشخصية فارس اللبدة مثلاً) والحقيقة أن الكاتب قد استعان بأسلوب تيار الوعي في تقديم الشخصيات الثانوية أكثر من الرئيسية.

لكن الغاية من هذه الشخصيات (الرئيسية والثانوية) كانت أن تعبر عن أفكار تدور في رأس الكاتب إثر هزيمة حزيران، فلذلك لم تمثل أمامنا بلحمها ودمها، فهي شخصيات أفكار، وليس شخصيات حية وواقعية كما يراها الدارس.

وقد كان اهتمامه بالشخصية الروائية كبيراً، وقف عندها وبين سماتها وطريقة تقديمها، فقد تختفي وراء الأحداث، ليس لها مميزات خاصة، أي بلا معالم نفسية أو حياتية (مسطحة)، يمكن التعبير عنها بجملة أو عدة جمل لنفهم أبعادها، كشخصيات رواية «جراح عديدة» لعيسى الناعوري.

ونجده ينتقد شخصيات يوسف السباعي في «طريق العودة» لاعتماده في تصويرها الأسلوب التقريري المباشر، الذي يفتقر دقة التصوير والملاءمة ما بين تلك الأحكام والأوصاف المسبقة وبين تصرفات الشخصية فلم نتعرف على الشخصية من خلال أفعالها بل عن طريق الوصف المباشر لها[٦٦].

أما د. عبد الرحمن ياغي فيبدو معجباً في كتابه «الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ» ببراعة نجيب محفوظ في طريقة تناوله للشخصية، بأن «يمسك ذاته، فلا يبدو رأسه وراء الشخوص، فلا يلقن ولا يتدخل، وإنما تنمو الشخصية نمواً فنياً طبيعياً، وتتحرك حركتها الحرة كحركة الحياة في الواقع الاجتماعي، لولا بعض التدخل اليسير الذي حصل في قصته اللص والكلاب. . .»[٦٧] إذ أسقط نفسه على رواد المقهى وألقى بأفكاره الفلسفية هذه على المجموعة البسيطة من الناس.

وقد وجدنا لدى بعض الدارسين ظاهرة الوقوف عند الخصائص الذاتية للشخصية وتوضيح ملامحها السياسية والاجتماعية وعدم تناول خصائصها الفنية، أو الإشارة إلى إهمال الروائي هذا الجانب وهذا ما فعله نزيه أبو نضال في «أدب السجون» وشكري عزيز ماضي في «انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية» ولعل طبيعة الموضوع قد فرضت مثل هذا المنهج ولا ننسى حماسة الدارس الكبيرة للشخصية التي قد تحمل فكراً يتبناه أو موقفاً سياسياً يؤمن به ويدعو له، فمثلاً الشخصية في «أدب السجون» كما يقول نزيه أبو نضال «لا تعيش حياة عادية، ولا تمارس ذلك النوع من السلوك الطبيعي أو الروتيني ولكنها تعيش تجربة حياة عظيمة ومعاناة مكثفة في مواجهة المحقق والجلاد والسجن والتعذيب مما يتيح لأعمق النوازع والمكونات النفسية أن تستيقظ، وتتفاعل في إطار هذه العلاقة الدموية بين الانسان والجلاد ولهذا نجد الشخصيات في رواية القمع العربية دائماً حية وفنية، ومتحركة صعوداً وهبوطاً ضعفاً وقوة أملاً ويأساً، صموداً وسقوطاً، إنها شخصيات درامية بالمعنى الفني الكامل»[٦٨].

وفي مجال القصة القصيرة نجد د. هاشم ياغي، يبين، أثناء نقده لمجموعة «أول الشوط» لمحمود سيف الدين الإيراني، أن للشخصية في القصة القصيرة مفهوماً خاصاً، إذ ليس المقصود تتبع البطل منذ طفولته حتى مراحل متعددة من عمره، فهذا بالسيرة أليق. . . ووضح كيف يحول أحياناً حب الكاتب لفلسطين بينه وبين مقدرته الفنية على الاختيار والانتخاب في أوصافه وأحداثه، فتطغى الحماسة على تصوير البطل، ويصور بالتالي بصورة يجرد فيها من كثير من الهنات البشرية،

ومن غبـار واقعه النفسي، فـأبطال مجمـوعة «أشرقت الشمس» ليـوسف جاد الحق «لا يمـارسون في مسرحه سوى البطولة الفلسطينية، ولعل هذا مسح على قصصهـا مسحة حـارة جعلتها كـالقصيدة الغنائية الوطنية، وإن جردها من نكهة الحياة المتواشجة والمركبة من بطولة ومن دوافـع أخرى بعيـدة عن هذا اللون. . .»(٦٩)

وهكذا وجدنا النقاد الفلسطينيين يطالبون بالشخصية الحية والواقعية، سواء في الرواية أم في القصة القصيرة،فهم يريدون رؤيتها في محيطهـا الخارجي وفي عـالمها الـداخلي معـاً، فتبرز للقـارىء كنموذج إنساني يضم بين جوانبه هموم مجتمعـه، وهموم الفـرد في آن واحد، وعـبر الصراع الداخـلي والخارجي بما فيه من دقة التصوير، تبدو لنا الشخصية الفنية.

المكان والزمان:

افتقد الناقد الفلسطيني مكان نشأته، لذلك نجده يتناول (المكان) بحساسية خاصة، محـاولاً الوقوف عند الروائيين الذين اهتموا بالمكان برواياتهم، يقول النـاقد جـبرا «لا أعرف روائيـاً عربيـاً يتمتع وربما يتعذب بحس للطبيعة جارف حاد مثل عبد الرحمن منيف، الأرض والأشجار والـتراب والحيوانات والطيور تتداخل في رواياته بقوة وحيوية ومذاق خاص وتبدو مهمة أهمية أشخاصه. بـل ان أشخاصه أحياناً لا يتجوهرون إلا عـبر الطبيعـة المحيطة بهم، فيبـدون كأنهم امتـداد لها. وهـذا الحس للطبيعة لديه هو بعض من حسه المكاني: فسواء أكان المكان سجون المدينة الخـانقة في «شرق المتوسط» «أم الأرض الريفية المترامية التي تنغرس الأقـدام في أوحالهـا، وتتنفس الرثـات رياحهـا، وتتلقى الوجوه شموسها وأمطارها في «الأشجار واغتيال مرزوق» أو حين تركنا الجسر»، فـان الحس المكـاني يفيض على القـارىء ويدخله في غمـرته، مجـدداً كل مـرة تأكيـده على حضـوره وخطورتـه و«النهايات». . تتميز بين ميزاتها العديدة بقدرة مؤلفها على ايصال هذا الحس للطبيعة إلى القـارىء مرة أخرى بشكل حي، وهو يسخره لتكثيف تجربة قد لا تكـون مألـوفة لـدى القارىء ولكنهـا شيئاً فشيئاً توغل عمقاً في ذهنه وإذا هي تجسد شيئاً شارداً فيه، لم يستطـع قبل ذلك أن يحدده ويمسـك به كما يستطيع الآن»(٧٠).

نجد احساساً عميقاً بأهمية المكان في الرواية، يرفعه الناقد إلى مستوى أهمية الشخصية، كـما يـوضح لنـا تنوع المكـان الروائي: الـطبيعة بمـا فيهـا من أشجـار ونبـاتـات وحيـوانـات، سجـون المدينة. . . وبفضل حس المكان هذا يستطيع القارىء أن يعيش تجارب حياتية جديدة أو تستيقظ في داخله مكنونات لم يدركها من قبل.

ويرى صالح أبو اصبع أن الروايات التي اتسمت بالـتركيز عـلى الزمـان والمكان قـد «جاءت بمستوى فني رفيع يفوق ما عداها، إذ ان التركيز فيها قد دعا الروائيين إلى الحد من سـطوة الأحداث واستطاع الروائيون أن يركزوا على الجوانب الإنسانية فيها بدلاً من التركيز على الأحداث. . .»(٧١)

بينما نجد الناقد محمد يوسف نجم قد بين أثناء نقده لقصة (أبو لبنان) ليعقوب صروف والتي تصور الفتنة الطائفية في لبنان ١٨٦٠ أن ارتباط القصة بفترة ما، يحط من قيمتها الفنية دون شك ويفقدها صفة العالمية»[٧٢].

إن القدرة الفنية، باعتقادنا، لا علاقة لها بتصوير فترة محددة من التاريخ، إن ما يحدد هذه القدرة موهبة الكاتب وثقافته ونضجه الفكري، لا تصوير فترة معينة من التاريخ، فقد صورت رواية «الحرب والسلام» لتولستوي فترة تاريخية من حياة روسيا (١٨١٢)، وهي فترة هجوم نابليون عليها، ومع ذلك استطاعت الوصول إلى العالمية. إذن المسألة ليست مسألة تحديد زمان أو مكان، بل هي قدرة الكاتب الفنية على الابداع في تصوير المكان والزمان، وجعله ينبض بمعاناة الانسان قبل كل شيء.

وقد حظي المكان والزمان عند غسان كنفاني باهتمام النقاد الفلسطينيين، وذلك لكونه أكثر الكتاب اهتماماً بهذه الناحية، حتى انه جسد الزمان (الساعة) والمكان (الصحراء) في رواية «ما تبقى لكم»، فكنا نسمع أصواتها كما نسمع صوت أية شخصية من الشخصيات وهكذا فقد فرضت تجربة الاقتلاع والنفي القسري للفلسطيني من أرضه كما يقول فاروق وادي «نوعاً من الخصوصية في علاقته مع الزمان والمكان. . . ظل المكان المفقود طويلاً، حلماً بعيد التحقيق، وكلما كان الزمن يمضي برتابته، فإنه كان ينأى بالفلسطيني بعيداً عن المكان ويبعد عن احتمالات التحقق. . لكن التحول في حركة التاريخ الذي صنعه الانسان الفلسطيني بممارسته النضالية، كسر رتابة الزمن، فأصبح الحلم قابلاً للتحقق، إذ أصبح الزمن الفلسطيني يتجه في حركته نحو المكان الفلسطيني المفقود. . .»[٧٣]

يمكن أن يلاحظ المرء هنا، أن الناقد الفلسطيني لا يستطيع التحدث عن المكان أو الزمان بشكل مجرد بعيد عن الانسان، وهو في ذلك يجسد لنا المعادلة نفسها التي يطرحها الروائي.

وقد استطاع د. أفنان القاسم في دراسته «غسان كنفاني البنية الروائية. . . «أن يجسد هذه العلاقة فنرى دلالة المكان والزمان في حياة الفلسطيني عند كنفاني، وعلى سبيل المثال، يرى أن قصة «البومة في غرفة بعيدة» قد جسدت بنية الإخفاق في في حاضر البطل (المنفى)، الذي يضم «غرفة بجدران عالية» «منعزلة» «أرضها متسخة». اذن القذارة والعراء في المنفى هما اللذان يعكسان حالة الإخفاق بعيداً عن القرية وذلك عبر علاقة جدلية بين شكل هذه البنية (الصور) ومضمونها (الأحاسيس)، فالغرفة ذات الجدران العارية، توحي بإحساس الوحدة، والعتمة تثير الخوف البائس.

كما تجسد بنية الإخفاق في الماضي (فلسطين)، فهي منظورة عبر مرارة المنفى، فلا يراها البطل إلا من زاوية الإخفاق «قرية صغيرة. . . حاراتها موحلة» «ساحة الموت» «درج عتيق»[٧٤]، كما حاول أن يميز بين نوعين من الأمكنة في قصصه القصيرة العامة (مستشفى، منعطف، طريق)

والتاريخية (القدس، بوابة مندليوم . .)

ومما زاد في السمة المحلية والتقليدية ذكر أسماء الأحياء (حي الشجعية في غزة، شوارع الكرمل في حيفا، جامع الشيخ حسن، مستشفى غزة . . .) أما تعدد المدن في قصصه (الموصل، الكويت، كاليفورنيا . . .) فهي دليل على امتداد الشتات الفلسطيني، كما يلاحظ الناقد في رواية غسان كنفاني «ما تبقى لكم» علاقة الزمن بالانسان الفلسطيني «وفي الوقت الذي يتأكد فيه وعي البطل الفلسطيني، يبدأ الصبح بالانبلاج . . . »(٧٥).

يلاحظ المرء أن الدارس قد اتبع ـ هنا ، المنهج البنيوي ، وهو منهج جديد، لم يكد يسبقه إليه أحد من النقاد الفلسطينيين، وقد اتبعه د. محمود موعد في الاستفادة من هذا المنهج ، كما يبدو لنا في رسالة دكتوراه «الدين والمجتمع في أعمال نجيب محفوظ» إذ استفاد من دلالة الزمان والمكان، كما استفاد من دلالة الوصف للمكان والزمان والشخصية .

اللغة :

وقد ساعد هذا المنهج البنيوي د. أفنان القاسم في دراسة لغة غسان كنفاني في رواية «ما تبقى لكم» فيلاحظ أن الحدة النفسية التي ظهرت في بداية المرحلة قد تم التعبير عنها بحدة لغوية أيضاً .

وقد تابع الضمائر فرأى أن الكاتب يعتمد على الضمير المفرد وإقصاء ضمير الجمع ليشدد على الطابع الفردي للشخصيات، ويوضح أن الفعل الأخير ليس فعلاً جماعياً وإنما فردياً ، وكذلك يجسد استعمال الضمير المفرد بساطة الوسط حيث يعيش الفقراء(٧٦) .

كما يلاحظ المفردات السلبية التي تستعملها الشخصية السلبية، والمفردات الفاعلة الحازمة للشخصية الإيجابية .

وهذا ما يلاحظه بالضبط د. فيصل دراج في رواية «الوقائع الغريبة . . » لأميل حبيبي.فاللغة الساخرة تعبر عن الشخصية الساخرة فهي هنا كصاحبها «تنزع إلى الغلو والمبالغة وتستحيل في النهاية إلى علاقة أساسية ومحورية في العمل الأدبي، فالساخر هو لغته أو تجسيده الحقيقي لا يتم إلا عبر لغته الهزلية التي تستعمل اللغة بشكل جديد، وتلجأ إلى الإطناب الهزلي والجناس والاستعارة. (٧٧) اذن لكل شخصية لغتها المناسبة، والغلو والمبالغة قد يكون مذموماً، فيما لو نطقت بها شخصية عادية، وبذلك تصبح اللغة من السمات المكونة للشخصية، وعلى هذا الأساس يؤكد الناقد أن استعمال المواد الأدبية الموروثة، ومن بينها اللغة المزخرفة، في رواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني لا يعبر عن نزوع إلى الماضي أو تكريس لثقافة ماضية، بل يعبر عن ضرورة فنية فرضها الموضوع الذي يتحقق في الشكل الروائي، فاللغة فيها «ليست لغة قديمة فهي قائمة في بنية روائية أي أن «قدمها» هو سمة فنية، أو لنقل إن «قدمها» هو فنيتها التي توائم الشكل الروائي من ناحية، وتنزع إلى تحقيق أثر معين لدى القارىء الذي يذهب في أثر اللغة ويتعامل معها كما لو كانت «نصاً

قديماً» أو «وثيقة تاريخية» إن لهذه اللغة علاقة فنية محددة ذات أثر محدد في كتابة الرواية وقراءتها ففي الكتابة تنتج اتساق النص الأدبي، وفي القراءة تنتج أثر «التبعيد» الذي يمنح النص المكتوب استقلاله الخاص ومصداقيته الموضوعية.»(٧٨). فليس هناك أي إلزام في استعمال لغة بعينها، فالموضوع وكذلك الشخصية، هما اللذان يفرضان استعمال لغة قديمة أو حديثة، تعنى بالمحسنات البديعية، أو لا تعنى، ما يهم الناقد هو أن تلائم اللغة الشكل الروائي، وتجسد عصرها وتستطيع أن تترك أثراً في القارىء، فهو يريد لغة روائية تبتعد عن الجمود أو الابتذال، ولذلك نجده يمتدح لغة «الحومة» لعدنان عمامة، فهو يراها حية بعيدة عن النزعة الإنشائية وعن الجمود والتقريرية تتجلى فيها إمكانية الكاتب الروائية، وبسبب هذه اللغة الحركية، تعد الرواية «الحومة» إحدى الأعمال القليلة التي لا تغوص إلى المجرد بل تطفو فوق لغة لها علاقة بالحياة وقادرة على لمس نبضها»(٧٩) فالرواية الواقعية تتطلب لغة حية حركية، في حين من المستحسن لرواية تستمد موضوعها من فترة تاريخية بعينها أن تتلمس لغة هذه الفترة، كما فعل الغيطاني، فهذا يؤدي إلى أن يعيش القارىء جو تلك الفترة ويزداد اقتناعاً بهذا العالم الذي تعرضه الرواية، وهذا ما يساعد على خلق شكل روائي يناسب المضمون.

أما الناقد د. حسام الخطيب، فقد بدا لنا أكثر النقاد اهتماماً بلغة الرواية والقصة القصيرة معاً، وهو يمتدح لغة عبد السلام العجيلي في رواية «باسمة بين الدموع»، إذ يراها «طبيعية مفهومة سليمة التركيب، وتميل العبارات إلى الطول ويأخذ بعضها برقاب بعض مما يناسب الحركة الروائية الانسيابية. إن العجيلي يكتب لكل الناس لا للنخبة»(٨٠).

ولكن حين يستعمل الروائي مفردات ذات اشتقاق غير مألوف، لا نسمع رأيه بصراحة يكتفي أن يبين أن هذا الاستعمال غريب لا تقره معاجم اللغة، إلا أنه يبدو معجباً بعملية تطويع اللغة للتعبير عن المصطلح الفلسفي الوجودي في رواية «جيل القدر» لمطاع الصفدي وقد بدا لنا مشجعاً جرأته «في اشتقاق المفردات الجديدة التي تلزمه في عراكه الفلسفي، وقد يشتقها وفقاً للقانون اللغوي، وقد يتمرد على هذا القانون»(٨١).

ويبين لنا أن د. شكيب الجابري في رواية «وداعاً يا أفاميا» يتحكم بلغته تحكماً قوياً، ويتابع أسلوبه ومفرداته بدقة، فالمفردات منتقاة بعناية، ومنضدة في عبارات أنيقة، مرصعة بالمجازات، وموقعة توقيعاً موسيقياً عذباً ومشحونة بطاقات بديعية من الإيحاء... ويغلو الجابري أحياناً في أسلوبيته، ويفرط فيبتعد عن كل ظل واقعي في الأسلوب...(٨٢).

فالاهتمام بالأسلوب أمر ضروري، إلا أن المبالغة فيه ستؤدي إلى إبعاد اللغة عن الحياة الواقعية وإلى إغراق في الإنشائية، وهذا ما لمسه عند الكاتبة كوليت خوري في رواية «ليلة واحدة» إذ تبدو مبذرة في استخدام المفردات الأمر الذي يقودها إلى البلاغة اللفظية، والتي من أبرز مميزاتها «تكرار الكلمات والجمل، تكرار الأفكار بعبارات وصيغ مختلفة، الاتكاء على جمل قصيرة يفترض

أن تحمل معاني بعيـدة جداً، تنـوع الأسلوب بين صيـغ الإنشاء المختلفـة: التعجب، الاستفهام، النهي . . . هناك الإخراج المبالغ فيه و(المدرسي) للجمـل، والذي يعكس في أحسن الأحـوال ذوقاً برجوازياً في التنضيد، وإعطاء الأهمية للشكـل الخارجي، ويتمثـل في الإكثار من النقط حتى فـاقت الكلمات عدداً . . . »[٨٣].

هنـا يمكن للمرء أن يـلاحظ أن الناقـد قـد ربط بـين التكلف اللغـوي والاهتمام المبـالـغ في الشكل، وبين الطبقة البرجوازية التي تنتمي إليها الكاتبة، ولكن، باعتقادنا، أن مشكلة التكلف هذه يمكننا ربطها ببعد الكاتب عن الواقع بطبيعة فكره وثقافته أكثر من ربطهـا بطبقـة الكاتب، إذ نجـد كثيراً من الكتاب البرجوازيين قد أبدعوا لغة روائية رائعـة (قد يكـون الروائي جـبرا خير مثـال على هذا).

يبدو لنا الناقد متابعاً للتجارب الحداثية في الرواية، مبيناً صعـوبة تنـاول لغتها وأسلوبهـا على حدة لأن الرواية الحديثة «حالة فكرية نفسية لغوية متلاحمة»، ومـع ذلك نجـده يحاول هـذا الأمر في رواية «شتاء البحر اليابس» لوليد إخلاصي، فيرى أن «جمل الرواية متقطعة متواثبة مشحونة بطاقات الإيحاء وأنها تمثل طريقة في إدراك العـالم تصعب موازنتهـا باللغـة الواقعيـة، وتفلح الروايـة في هذا الاستخدام الخاص للغـة دون الوقـوع في الهلهلة التركيبيـة أو الابتعاد الشـديد عـما يمكن أن يكون أسلوب البيان العربي إلا أنه مما يكدر الانسياب اللغوي ورود أغلاط نحوية فاحشة . . . »[٨٤].

يتسـاهل النـاقد في قضيـة استعمال التقنيـات الحديثـة في الروايـة، ويرى الكـاتب مفلحاً في استخدام لغة جديدة الإيحاء، بعيدة عن العقلانية، لكنه لا يتساهل أبداً في مسـألة التهـاون والخطأ في اللغة، وهو محق في ذلك، لأن الجديد لن يستطيع أن يثبت ذاته إذا وقف على دعائم الخطأ.

وكذلك تابع الناقد هذه اللغة الجديدة في القصـة القصيرة في سـورية، وبـين أن هناك اتكـاء لدى الشبيبة على «اللغة الموحية المعتمدة على التلميـح، العازفـة عن تحديـد المقصود، وهي تعـطي انطباعاً بأن كل شيء مائع في الحياة، كل شيء لا حدود له، كل شيء غير مقبول وغير مفهوم»[٨٥].

وهو يمتدح لغة العجيلي في قصته الحمى «لأنها إيحائيـة، تتجاوز تخـوم الشكل المحـدد للقصة القصيرة بالانفلات منه عن طريق الإيحاء، غير أنه يوضح أن هنـاك مشكلة اللغة المتفـاصحة لـدى التعبـير عن حالات الـلاوعي الدافقـة[٨٦]، لأنه يجب أن يكـون هناك فـرق بين لغـة الوعي ولغـة اللاوعي، والناقد هنا يكتفي بعرض المشكلة دون أن يشير إلى حل لها.

ولا ينسى الناقد أن يتناول أيضاً لغة القصة التقليـدية، ففي رأيـه أن اللغة الجميلة المعـبرة في مجموعة «يحدثونك من القلب» لقدري العمر قد ساعدت في إعطاء انطباع العفوية والصدق «ولكن تربية الكاتب الأسلوبية التقليدية كانت تطغى عليه في أحيان أخرى، فيأتي أسلوبه مثقلاً بالعبارات الجاهزة وبعض المفردات الغريبة، وأحيانـاً تعترض الأسلوب مـلاحظات استـطرادية سخيفـة، لا تعدو أن تكون حشواً أريد بـه عرض ثقـافة الكـاتب اللغويـة . . . وبوجـه عام كـان نفس الكاتب

تقليدياً وتظهر مغامرته مع فن القصة القصيرة العناء الذي كان يلاقيه كتاب القديم في عملية تطويع لغتهم وأساليب تعبيرهم للتلاؤم مع الفنون الحديثة . . . »[٨٧] .

وعلى هذا الأساس يبين الناقد أن اللغة التقليدية المثقلة بالأسلوبية والبلاغية والحشو اللغوي لا تصلح أن تكون لغة قصصية لافتقارها حرارة التجربة، وعدم قدرتها على معالجة الموضوعات البلاغية، وهو يشير في كتابه «القصة القصيرة في سورية» إلى أن القسم الأكبر من قصص السبعينات قد استوت لغته، وبذلك تجاوزت اللغة العربية لامتحان التعبير القصصي «فلا نجد تقعراً أو اسفافاً، إلا فيما ندر. نجد لغة عربية مرنة قادرة على النقل، ولكن مع اتجاه نحو النمطية، يحسن التنبيه إليه، أي أن اللغة القصصية تبدو متشابهة ومنمطة تقريباً، وقليلون من الكتاب من كانت لهم تعبيراتهم الخاصة القادرة على صوغ اللغة الأكثر التصاقاً بالتجربة الفردية، ولكن بوجه عام يمكن الاطمئنان إلى أن اللغة القصصية متجاوزة الامتحان وقادرة على التعبير»[٨٨] . يريد الناقد لغة مبدعة، لا يحدث فيها أي تقليد للتجارب اللغوية السابقة وبما أن القاص لابد أن يكون له قدرته الفكرية الخاصة وتجاربه الحياتية والفنية أيضاً، فلابد أن يكون له خصوصيته اللغوية التي تعكس تجاربه الفكرية وثقافته الفنية، غير أننا نادراً ما نجد هذه الخصوصية في التعبير المؤهلة لإحداث تطور في اللغة، والحقيقة أن اللغة العربية، كما يراها الناقد، قد تطورت كثيراً على أيدي كتاب القصة، ولكن مازالت الصعوبة قائمة ولاسيما لدى معالجة الموضوعات اليومية البسيطة، التي تحتاج إلى لغة مرنة ومفردات حادة، حارة وطازجة . [٨٩]

وفيما يتعلق بلغة الحوار، فقد وجدنا رأيه، بشكل غير مباشر، حين تحدث عن المقاطع الحوارية في قصص فؤاد الشايب فرآها «فصيحة أنيقة تكاد لا تختلف باختلاف أقدار المتحاورين ومستوى ثقافتهم»[٩٠] .

اذن يريد الناقد لغة تناسب طبيعة الشخصية، لذلك لا يمكن أن تكون لغة واحدة ولابد أن تتأثر طبيعتها بالوضع الثقافي والطبقي للشخصية .

وهكذا حاول الناقد تلمس الاستعمال اللغوي في فن القصة، وتطوره أيضاً مؤكداً أن التحدي اللغوي لكتاب القصة مازال قائماً، كما حاول تطوير منهج محدد لدراسة اللغة القصصية مستوحى من التجربة اللغة العربية الحديثة، وهو يكاد يكون أول من فعل ذلك لا في النقد الفلسطيني فحسب بل في مستوى النقد العربي .

أما الناقد د. احسان عباس، فقد وجدناه يمتدح استعمال اللهجة الفلسطينية في «السداسية» لأميل حبيبي ويبين كيف يسيطر على القصص «ذلك الإحساس الدقيق بقيمة اللهجة الفلسطينية وقدرتها على الأداء على نحو عامد يوحي بالعفوية، وإذا كانت هناك أسباب فنية تسوغ مثل ذلك فهناك سبب اجتماعي يقوي هذه الأسباب، فاللغة عند أبناء الأرض المحتلة ـ بكل ما تحمله من إيحاءات ـ جزء لا يتجزأ من المصونات التي لا يتنازل عنها صاحبها شأنها في ذلك شأن الأرض

والبيت والشجرة، فكيف إذا كان هذا الشيء المصون العزيز هو الوسيلة الكبرى لتقوية الروابط والعلاقات بين أبناء تلك الأرض جميعاً؟ ان اللفظة العامية عندئذ تكتسب وجوداً ونبضاً وحياة ليس من السهل أن يضحي الكاتب بها في سبيل ماعداها، فالتعبيرات الدارجة هنا لا تنقاد لنظرية جدلية مفروضة من الخارج قابلة للتجربة والخطأ، وإنما تنبع من صميم الحاجة الفنية والاجتماعية(٩١).

اذن تكتسب اللهجة الفلسطينية، في رأي الناقد، أهمية فنية، لقدرتها على تصوير الأداء العفوي للانسان الفلسطيني، وأهمية اجتماعية لكونها رابطة قوية تجمع أبناء الأرض المحتلة في نبض واحد، هنا تبدو لنا حماسة الناقد لاستعمال اللهجة المحلية في القصة، وربما أجج حماسته هذه كون اللهجة المستعملة لهجة وطنه المحتل.

كما نجد الدارس فاروق وادي متحمساً للغة أميل حبيبي في «الوقائع الغريبة . . .» لكونها منسجمة مع اتجاهه في الكتابة الساخرة، ولاستفادة الكاتب من التراث في تطوير أسلوبه هذا فلغته «تراثية غنية يستخرج جميع المفردات التي هي أقوى في دلالاتها الساخرة، وأكثر قدرة على التعبير الدقيق والمختزل عن جوهر ما يقصده، لكن اللغة لا تتحنط لديه، فهو لا يتورع عن الاستفادة من القاموس التراثي الشعبي وتعبيراته اللغوية الثرية بدلالاتها وإيحاءاتها وارتباطها بالحس الشعبي العام، ثم يتجاوز ذلك إلى استنباط مفردات يشتقها من مجموع التراث اللغوي، فتغني أسلوبه الساخر بثروة متجددة، في الوقت الذي تكسر فيه حاجز الخوف القائم أمام مهمة تطوير القاموس العربي وإغنائه»(٩٢).

فالكاتب مبدع اللغة، في رأيه، لكونه يتخير من لغة التراث، ما يعينه على التعبير الدقيق الساخر ويستعين باللهجة الشعبية، بل يستنبط مفردات جديدة تسهم في تطوير اللغة ويخرج بها عن المألوف ويبدو الدارس متحمساً لهذا التطوير.

وكذلك يحدد لنا عناصر اللغة الساخرة لدى الكاتب (الجناس اللغوي، الاشتقاقات أو التحويرات اللغوية السجع، الخروج عن المألوف القواعدي . . .) وتطغى الحماسة عليه فلا نجد أية ملاحظة أو تعليق حول هذه العناصر أو على الأقل حول خروج الكاتب عن المألوف في القواعد.

أما الدارس فخري صالح، فيلفت نظرنا إلى مزالق اللغة الشعرية في القصة، فهي يمكن أن تفكك البنية القصصية، فتجعلها مجرد لهاث مصبوغ بالشعر ولكنه ليس شعراً وليس قصة وإنما كتابة وجدانية غير محددة الملامح، وهذا ما انزلق إليه غريب عسقلاني في بعض قصصه، فجرى وراء اللهاث الموسيقي والغليان الوجداني، صحيح أن القصة تحتمل التداخل مع الأنواع الأدبية الأخرى، ولكنها لا تقبل التلاشي فيها، لأن لها بنيتها المميزة وموضوعاتها المميزة. . .

إن لغة الشعر قادرة على إعطاء القصة روحاً نوعية جديدة، ولكنها في ذات الوقت قادرة على طمس ملامح القصة. . . وهي بحاجة إلى القاص القادر على الإمساك بخيط التعادل بين الأنواع الأدبية. (٩٣)

وهذه ملاحظة هامة في مجال اللغة الشعرية في فن القصة، فالدارس هنا لا يكتفي بنقد لغة المجموعة القصصية وإنما يناقش الأسباب الداعية لهذا النقد، ليصل إلى قاعدة عامة، في مجال اللغة القصصية تفيد كل الكتاب.

ونجد د. هاشم ياغي يمتدح لغة محمود سيف الدين الإيراني، فهو أنيق التعبير «يحسن انتقاء ألفاظه القصصية الأنيقة التي لم تنقلها أية رغبة في التقعر أو التفيهق، ولعله في ذلك في طليعة كتاب القصة الفلسطينية والأردنية القصيرة، بل في طليعة الكتاب القصصيين العرب، غير أن هذا لم يمنعه في كثير من الأحيان من أن ينتقي ألفاظاً بذيئة . . . »(٩٤)

ينتبه الناقد هنا إلى مسألة مهمة، وهي ضرورة مراعاة الكاتب في لغته للذوق العام فيحاول الابتعاد ما أمكن عن الألفاظ المقذعة، لأن واقعية التعبير لا تعني أبداً الإسفاف والابتذال، وإلا أين هي قدرة الكاتب الفنية؟

وهكذا بدا لنا اهتمام النقاد الفلسطنيين باللغة القصصية واضحاً، فشجعوا محاولة الكتاب تطويع اللغة العربية للتعبير، وهاجموا كل من يحاول الإغراق في الإنشائية والبلاغية، ودعوا إلى استعمال لغة واقعية دون ابتذال، غير أننا لم نجدهم يقفون عند لغة الحوار، وان كنا قد لمسنا لدى بعضهم (د. إحسان عباس، فاروق وادي) عدم استهجان استعمال الكاتب اللهجة المحلية في حواره.

ب ـ نقد الاتجاهات القصصية : (الاتجاه الواقعي، والاتجاه الرومنتي، الاتجاه الرمزي)

ان تصنيف القصة إلى اتجاهات يجب ألا يؤخذ بحرفيته كما يقول د. حسام الخطيب، فهذا التصنيف مجرد مؤشرات مرنة جداً «لأن المذاهب الأدبية المشار إليها كانت نتيجة لظروف تاريخية واجتماعية معينة في أوروبا»(٩٥) تختلف كل الاختلاف عن الظروف التي يعيشها مجتمعنا العربي، لذلك اتسمت نظرة النقاد إليها بالمرونة ـ كما اتضح لنا ـ وقلما نلمح جموداً أو آلية في التعامل معها.

الاتجاه الواقعي :

بما أن فن القصة من أكثر الفنون قدرة على تصوير المجتمع، وربما المشاركة في حل مشكلاته وتوجيهه نحو مستقبل أفضل، فقد نالت القصص ذات الاتجاه الواقعي الاهتمام الأكبر من قبل النقاد الفلسطينيين الذين حاولوا فهم الواقع، والدعوة إلى تغييره، بعد أن لاحظوا ارتباط هذا الفن به، وبذلك لم ينظروا إلى العمل الأدبي بمعزل عن الظروف الاجتماعية والسياسية التي أنتجته، وعلى هذا الأساس نجدهم قد صبوا جل اهتمامهم على نقد الرواية، باعتبارها أكثر قدرة على استيعاب الواقع وطرح معاناته، لذلك كان هذا النقد ملتزماً بهذا الواقع، مما يتناسب وطبيعة هذا الفن، فأي نقد للرواية كما يقول غراهام هو «يهمل روابطها بالواقع التاريخي هو نقد يزيف القيم الحقيقية

للرواية، وهو نقد يفرغ ما يجب أن يكون ملآن.»[96]

ومنـذ وقت مبكر (١٩٥٢ تقـريباً)، نجـد د. محمد يـوسف نجم في كتابـه «القصة في الأدب العربي» يؤسس تطبيقياً لفن القصة، كما وجدناه يؤسس لها نـظرياً، فيـما بعد، ويبـدو مهتماً بـالقصة الواقعية التي تنبذ الرومنتية، يقول مثلاً عن قصة «الهيـام في جنان الشـام «لسليم البستاني إنها»قصـة رومنطيقية يكدس الكاتب فيها الأحداث والمفاجآت والأعمال الخارقـة بعكس القصة الـواقعية التي تعنى بالقيم القصصية الحقيقية من تصوير الشخصيات وتحليـل العواطف والتعبير عن شتى الأفكار الفلسفية والاجتماعية في إطار فني صحيح، أما الحوادث فتسخر فيها لخدمـة هذه القيم ولا يؤتى بهـا للتسلية والتشويق»[97] ولا ينسى أن يؤكد ضرورة الحفاظ على فنية القصة الواقعية، وبيان مفهـومها الحقيقي، بعد أن يبين لنا أن فكرة الكاتب عن الواقعية فكرة مشوهة، لأن الواقع عنده هو ما حدث فعلاً، لا ما يمكن أن يحدث بالقوة والاحتمال من خلال ما يكمن في نفس الانسان من طاقات، وطبيعة الظروف التي تحيط به.

كما يبين كيف فشـل جبران خليـل جبران في تقـديم قصة واقعيـة، لأن قصصه كـانت أفكاراً اجتماعية إصلاحية تفور في نفسه فيحاول أن يصورها كما يراها هو، لا كما تشـاء لها الحيـاة الإنسانيـة والطبيعية حتى أبعده هذا البعد عن المجتمع ولذا نراه في أدبه يصدر عن ذاتيـة فرديـة رومنطيقيـة، لا عن ذاتية اجتماعية واقعية، برغم أن غايته فيما كتب إصلاح مجتمعه المتأخر.[98]

اذن عـلى الكاتب كي ينجح في تقديم قصـة واقعية أن ينـطلق من مجتمعه وظـروفه، وهـذا لا يعني محوا لـذاتية، وإنما امتلاك ذاتية لا تتقوقع حول نفسها، ولكن تستطيع أن تمد أجنحتها لتصل آفاق مجتمعها وهكذا كانت في رأي النـاقد، النـظرة الرومنتيـة المحدودة وراء فشـل جبران، ويلتقي الخطيب معه إذ يرى في الاتجاه الانفعالي السـلبي سبباً رئيسياً من أسباب إخفـاق «السلوان الكاذب» لخير الدين مؤذن الأيوبي، بالإضافة إلى كون الرواية ليس فيها «الكثير مما يمكن أن يستنتجـه الإنسان عن المجتمع العربي السوري في الأربعينات، فأحداث الحب تدور في إطار رقيق جداً من العلاقات الاجتماعية وتكاد تكون التجربة قائمة في الفراغ.[99]

ويظهر التزام الناقد أيضاً حين ينتقد الرؤية المحدودة للمجتمع لدى فاضـل السباعي الـذي يقبـل مجتمعه بشكله الحـالي، فيرى أن «مـايسوده من ظلم إنمـا ينتج عن تقصـير الأفراد في الكفـاح والجهد. . . (و) يبدو سلم القيم التقليدي مقبولاً تماماً لدى الكاتب دون أدنى مناقشة. . . وفي كثـير من الأمور الاجتماعية يتبنى فاضـل السباعي مـواقف إيجابيـة وأحيانـاً باتجـاه التطور النسبي، ولكن تحليله لهذه الأمور واقتراحاتـه في مستوى قـريب من السذاجـة، صحيح أنـه ينطق الشخصيـات بما يتنـاسب مع مستـواها ولكن هنـاك ألف وسيلة ووسيلة عند الـروائي تسمـح لـه ببث الأفكـار التي تتجاوز السطح. . .»[100]

يريد الناقد ألا يلتزم الكاتب الحيادية فيما يعرضه من قضايا، ألا يتقبل القيم التقليدية كما هي

دون أن يبرز جوانبها السلبية أو الإيجابية، وأن يمتلك عمقاً فكرياً، وقدرة فنية تجعله يتجاوز السطحية الفكرية والفنية معاً.

وهو يريد من الكاتب أن يتبنى الفكر العلمي التقدمي الذي يعالج الواقع ويبحث عن حلول لأزماته، فالكاتب الوجودي مطاع الصفدي في «جيل القدر» يفلسف «أحلام الجيل (الهوائية) بدلاً من أن يحللها ويرصد الطرق المسؤولة لتحقيقها. . . ان هذا الجيل الذي حكم الوطن العربي لسنوات العشر التالية (الستينات)، وقاده إلى تكرار نكبة فلسطين ثانية لم يكن في تلك المرحلة بحاجة لمن يفلسف له أحلامه وجودياً، ولكنه كان بحاجة لمن يحلل واقعه علمياً وموضوعياً في عصر يتم فيه الوصول إلى القمر بالصاروخ العلمي لا ببيت من الشعر. . .»(١٠١)

هنا يرى الناقد ضرورة تجاوز الفكر الذي صنع الهزائم المتكررة، فلا يكون الأدب تكريساً له، والمسؤولية في هذا تقع على عاتق الكاتب التقدمي، الذي ينأى بأدبه عن كل فكر هروبي أو ذاتي، ليعبر عن هموم الجماعة، ويساهم في صنع غد أفضل شريطة أن يحافظ على الجانب الفني.

ونجده في نقده لرواية حسن جبل يلاحظ ضمور البعد القومي العربي في ثورة الرواية لمصلحة البعد الشعبي الاشتراكي، فيؤكد «أن الدافع القومي العربي كان دائماً حاضراً في ساحة كل تحرك شعبي سوري بحيث لا يصح إهماله لا سيما في فترة الثورة السورية تلك الفترة التي كانت معافاة من الداء الاقليمي الذي أتيح له أن يشد قبضته على بعض النفوس خلال نصف القرن الماضي.(١٠٢)، فلو انطلق الكاتب من ضمير أمته وقضاياها، لجسد معاناتها الحقيقية واستطاع أن يتلمس الأوليات التي تملأكيانها وتصوغ وجدانها فيقدم عملاً روائياً مبدعاً.

وحتى في مجال القصة القصيرة يؤكد الناقد ضرورة طرح المشاكل الخاصة التي يعاني منها الإنسان، والمشاكل العامة التي تمس الإنسان أينما كان، يقول في دراسته لقصة وليد معماري «زهور الصخور البرية» «أين مشكلة الزهرة الصخرية من صراع القوى الكبرى حول أرض أفغانستان الصخرية أو من تبادل السفراء بين نظام خائن وبين عدو طامع، أو زرع المستوطنات الصهيونية؟ . . . وحق هذا التساؤل، ولكن من الحق أن نقول أن هذه القصة تخدم هدفاً «انسانياً عاماً، ومثل هذا الهدف غير محرم على الكاتب في بعض ما ينتجه، ولكن حين يصبح ذلك دأبه وديدنه، فعندئذ يكون خطر الانقطاع عن روح الواقع، وعن قضية الإنسان الملموسة في إطار المجتمع المكافح في سبيل التقدم والتحرر والعدالة.»(١٠٣)

إن الناقد يبحث عن قصص تنبض بهموم الإنسان الخاصة والعامة معاً، فتعبر عن ذات الإنسان بقدر ما تعبر عن روح المجتمع بكل قضاياه المصيرية الخاصة، فالهدف الإنساني العام يجب ألا يلغي الخصوصية أو المحلية أبداً، لهذا يأخذ الناقد على قصص السبعينات كونها منسلخة عن تجربة الحياة في المجتمع العربي السوري.

كما يريد الناقد من الكاتب أن يبث روح التحدي والقوة في الإنسان لمواجهة مظاهر الضعف

والتخاذل التي تقتل القوة والعزيمة، وعلى هذا الأساس نجده يهاجم شخصيات نواف أبو الهيجا (في مجموعة «الخيبة») الخائنة والمنهزمة، والتي «لا يعنيها أن تثور وأن تحطم وتتحدى وتغير، أهدافها ممسوحة أحياناً هناك نبض وشيء من الرفض، ولكن القبول أو الاحتجاج السلبي هو الغالب، وأحياناً هناك تحول باتجاه الحياة، باتجاه الفعلية، ولكنه تحرك هادىء يتم بليونة مسطحة، يخلو من أدوات التحول العميق العنف والصراع والانتحار.[١٠٤]

وقد نقابل أمثال هذه الشخصيات في الواقع، ولكن الناقد يبحث عن واقعية فاعلة تتجاوز الراهن والمحدود، لتستطيع بناء انسان جديد يصنع واقعاً جديداً، ولكن هنا لا بد أن يتساءل المرء ألا تكون الشخصية السلبية فاعلة في وجدان القارىء خاصة حين تتمكن، عبر سلبيتها، من خلق شعور بالنفور نحوها ورغبة في رفضها وتجاوزها؟

ومن أكثر النقاد اهتماماً بربط فن القصة بالواقع د. فيصل دراج، الذي شدد على ضرورة انطلاق الكاتب من واقعه الاجتماعي لا من الأفكار المجردة والشخصيات المطلقة، وقد رأى أن سميرة عزام مثلاً تتبنى في قصصها «قضية الإنسان المطلق، ومن يبدأ بالمطلق ينتهي إلى التجريد، ويضع الإنسان في شروطه الاجتماعية جانباً، ولا يرى منه الا «القلب الحار» الذي ينزع إلى تحقيق الخير، على الرغم من إغواءات الشر المستمرة. . . (وبذلك) تغيب الحياة الاجتماعية في تحديداتها المشخصة ويحضر باستمرار المسار المستقيم للإنسان. . .[١٠٥] فتتحول الكاتبة إلى واعظة تبشر بالخير وترجم الشر، ويظهر الإنسان لديها خيّراً لا يعرف الشر أبداً، وبذلك تطغى النزعة الأخلاقية في التعامل مع الواقع، أي تبتعد الكاتبة عن الطبيعة الإنسانية الحقيقية.

كما أن النظرة التجريدية هذه للإنسان والواقع، جعلت الكاتبة بعيدة عن خصوصية معاناة الإنسان الفلسطيني إلا في أحيان نادرة، كانت تقترب من الهم الخاص وتمسك بالجوهري وتشير إلى قرار المأساة كما في «عام آخر»، «فلسطيني»، «زغاريد»[١٠٦]

اذن بما أن للكاتب الفلسطيني قضيته الخاصة، فمن الواجب التعبير عنها، وإبراز خصوصيتها وهذه ليست دعوة للتقوقع حول الذات، وإنما هي تأكيد لضرورة الغوص في أعماق المعاناة الخاصة، مما يؤدي إلى العمق الفني، وإلى صدق يمس شغاف كل قلب، فيستطيع الكاتب عند إبراز الخاص الوصول إلى العام.

وعلى هذا الأساس نجده يلوم جبرا لابتعاده في رواياته عن الإنسان الفلسطيني العادي، فيقترب بذلك من «فلسطين الوهم» أي فلسطين النخبة المغتربة(البرجوازية المثقفة) على حد قوله.

لا بد أن نوضح هنا أن الكاتب ابن محيطه الاجتماعي والثقافي، لا شك أن بإمكان الكاتب التحدث عن أبناء محيط لا ينتمي إليه، ولكنه في مجال خلق العالم الروائي يكون أكثر قدرة وإبداعاً حين يتحدث عن عالم عايشه يوماً إثر يوم، ثم ألم يفضح جبرا تفسخ هذا العالم (عالم البرجوازية المثقفة)في «السفينة» (حين انتحر الدكتور فالح عبد الواحد، وهرب عصام السلمان من مواجهة

الواقع في بلده .) .

ونجد الناقد د . دراج يتابع الأثر الايديولـوجي في عالم جـبرا الروائي ، ليحـدد شكل الـواقع الذي ينتمي إليه الكاتب فيرى «أن مركبات هذه الإيديولوجيا تتعارض مـع المركبـات الحقيقية التي تشكل حركة النضال الفلسـطيني ، في منحاه الأنـا المطلقـة تعارض الشعب في خصـائصه التـاريخية وشروطه الاجتماعية ، الرؤية الأخلاقية ـ الصوفية تعارض العمل السياسي المباشر والضياع في كـونية زائفة تعارض التميز الوطني الذي يحتضن الثقافة والتجربة التاريخية . تشكل المركبات الإيديولـوجية السابقة (الأنا ، الدينية الكولونيالية) في بنيانها الفني فضاء نخبة مغترية تعجز عن رسم واقع شعب ، كما تنتج صورة للوطن لكنها لا تنتجه كوطن مدرك ومحسوس بل كعلاقة فنية مجردة أو كقيمة فلسفيـة تتضـافر مـع علاقـات وقيم أخـرى كي تنسـج واقعـاً فنيـاً يعيش دورتـه دون أن يـلامس الـواقـع المعاش . (١٠٧)

هنـا تطغى أيـديولـوجيا النـاقد المـاركسي ، فتقولب أحكـامه ، وينسى الانـطلاق من واقعـه الخاص ، مع أنه دائب الدعوة للانطلاق منه .

لا بد أن نتساءل أيمكن لمن يدور حول ذاته وأنانيته أن يبدع عـالماً روائيـاً (كالـذي أبدعـه لنا جبرا)؟ أيريد الناقد أن تذوب (أنا) الكاتب في المجموع لكي يتمكن من المشاركة في حركـة النضال الفلسطيني؟ !ثم أحقاً تتعارض الرؤية الأخلاقيـة ـالصوفيـة ، (التي يقصد بها الدينيـة) مع العمـل السياسي المباشر؟ أحقاً أن التحدث بلسان كوني يتعارض مع التميز الوطني دائماً؟

لقد صب نقده ، باعتقادنا ، في قوالب فكرية مستوردة ، فانـطلق من تلك المقولات الجـاهزة التي لا تناسب واقعنا المعيش ، مع أنه في المقال ذاته يبـين أن للواقع المعيش قـوله كـما للرواية قـولها ، وأن تحديد القول يتم عبر نقـده وليس عبر الـرواية ، فـالروايـة انعكاس للواقـع(١٠٨) هنا لا بـد أن يتساءل المرء هل انطلق الناقد فعلاً من الواقع ؟ وهل يشكل الفكر الديني ، في مجتمعنا ، أيـديولـوجيا استعمارية (الدينية الكولونيالية)؟ !

وهل ينتج هذا الفكر فعلاً نخبة مغترية لا تنتمي إلى الشعب؟ ألا نجده يكّون وجدان معظم الناس لا النخبة فقط؟ ثم من ساهم بالنضال الوطني في فلسـطين؟ بل من تـزعمه؟ ألم يـتزعمه قبـل النكبة الشيخ عز الدين القسام والمفتي الحاج أمين الحسيني ، وبعد نكسة حزيران المطران هيـلاريون كابوتشي؟ اذن من الذي لامس الواقع المعيش الكاتب أم الناقد؟

وبذلك وقع الناقد في التناقض بين القول النظري والعمل التطبيقي ، كما غلبت عليه أحيانـاً الأحكام المسبقة بل وجدناه قد يحمل رواية جبرا أكثر ممـا تحتمل ، فهـو يفسر ، على سبيـل المثال حلم بطل «السفينة» الفلسطيني (وديع عساف) بأن يملك قـطعة أرض في فلسـطين ، بأن هـذا من سمات الإقطاعيين الذين يستخدمون الفلاحين التعساء(١٠٩)

ألا يعني هذا الحلم رغبة في العودة إلى فلسطين ونوعاً من الارتباط بالأرض المغتصبة وتشوقـاً

إلى تثبيت قدم الإنسان الفلسطيني فوق ثراها؟

ويلتقي فاروق وادي أحياناًمع د. دراج في هذه النظرة الضيقة، فوجدناه يتابع رؤية جبرا الطبقية، بل يلومه لأنه «لا يشير إلى القوى الطبقية الأكثر جذرية في صراعها وتناقضاتها مع هذه الطبقة (الإقطاعية)ولا يدمرها لأن حركة التاريخ لم تدمرها بعد. . .(١١٠)

ان الروائي، باعتقادنا، يصور ما يحس وما يعتقد، ليس لنا أن نلزمه اذا لم يتعرض للصراع الطبقي، أو اذا لم يصور الطبقة الكادحة، مع أننا نؤمن بأهميتها في الحياة ودورها في بناء المستقبل، فقد يكون في تصوير الطبقات الأخرى تعرية لها وفضح لزيفها وتفاهتها.

هنا يلاحظ المرء وقوع الناقد الماركسي في آلية التفسير الطبقي، الأمر الذي أدى إلى ضيق أفقه، بل إلى فقدان موضوعيته.

ونرجو هنا ألا يتبادر إلى الذهن بأننا ضد المنهج الاجتماعي في النقد، ولكننا ضد المبالغة في تطبيقه، لأن ذلك يؤدي إلى التجني على الكاتب والأدب معاً.

ومما يجدر ملاحظته أن هذا المنهج كثيراً ما ساعد الناقد دراج على تلمس سلبيات العمل الروائي خاصة حين ينسلخ هذاالعمل عن واقعه، فيغيب تحديد الزمان والمكان، كما في رواية «صراخ في ليل طويل» لجبرا، الأمر الذي جعل الرواية تفقد حيويتها، »فلم نشهد الحركة الاجتماعية في فلسطين في زمان الفعل الروائي، وهكذا فإن الايديولوجيا القائمة على (الأنا)على ما يبدو، كثيفة وقاتمة، وفي كثافتها ومناخها تعجز عن رؤية التاريخ والحركة الاجتماعية والنضال الوطني !!»(١١١)

هنا نجد الناقد مصيباً، فقد تحركت أشخاص الرواية في الفراغ، فلم نجد البيئة التي تضمهم، والتي تعطي للرواية خصوصيتها، وتترك بصماتها في الجانب الفني، غير أنه من الواجب أن يُلمح المرء إلى أن هذه الرواية تعد أولى تجارب جبرا الروائية.

كما وجدنا الدارس د. أحمد أبو مطر في كتابه «الرواية في الأدب الفلسطيني» يعتمد المنهج الاجتماعي ففي رأيه أنه «لا يمكن النظر إلى العمل الأدبي بعيداً عن ظروف البيئة التي أنتجته، فأيا كانت ذاتيته، فهو يعكس من خلالها، ذوات الآخرين الذين يشكلون معه، ومن خلاله كافة العلاقات القائمة التي تكون الشروط اللازمة للصراع الدائر في بنية المجتمع، اقتصادياً وسياسياً، ان صدور العمل الأدبي عن البيئة المحيطة بمبدعه ينعكس سلباً وايجاباً على الشخوص التي تتمحور حولها حركة الحدث الروائي الذي يهدف الكاتب من تفاعله مع الشخصيات إلى رصد حركة الواقع في زمان ومكان محددين.(١١٢)

لذلك وجدناه يركز جهده على الرواية الواقعية، التي يحددها عبر مواقف أدت بها إلى هذا الاتجاه الموقف من الماضي والتحول إلى المستقبل، الموقف النقدي الذي يرفض الواقع ويحتج على جموده وأخطائه (الموقف الثوري الجماهيري، الموقف كما يراه فلسطينيو الأرض المحتلة، الموقف

الطبقي .)

ولو أمعنا النظر في الموقف الأخير، لرأينا نظرة الدارس له تميل إلى التوازن ، ففي دراسته مثلاً لرواية «الباشا» لأ فنـان القاسم ، يـرى أن الكاتب قـد عمم حين أدان القـوى المحلية وجعلهـا على مستوى واحد مع الصهيونية والاستعمار في اضـطهاد الفـلاح «نظراً لخصـوصية الحـالة المـوضوعيـة الفلسطينية التي كانت تجعل التناقض القائم بين الإقطاع الفلسطيني والحركة الصهيونية أقوى وأكثر حسماً من التناقض القائم بينه وبـين الطبقـة الفلاحيـة والعماليـة ، وهذا مـا دفع الـطبقة الإقـطاعية الفلسـطينية إلى المشـاركة في المعـركة الـوطنية بكـافة أشكـالها ، ضمن الحـدود التي يرسمهـا أفقهـا السيـاسي ومصـالحهـا الخـاصـة . إلا أن هـذا لا يضعهـا في صف متحـالف مـع الاستعـمار والصهيونية ، وهذا يعكس القناعة الفكرية الخاطئة التي انطلقت منها رواية الباشا»(١١٣)

هنا يبدو الـدارس على حق ، إذ إن الكاتب فعلاً قـد ابتعد عن الـواقع المـوضوعي الـذي لم تتضح فيه مسألة الصراع الـطبقي ، لأن فلسطين لم تعـان مساوىء كبـار الملاك كـما عانت منهـا دول كثيرة في الشرق الأوسط ، فمعظم الناس يملكون قطع أرض صغيرة . (١١٤)

وكذلك بـدا لنا النـاقد د . عبـد الرحمن يـاغي متحمساً لهـذا الاتجاه الـواقعي في فن القصة ، فتابعه منذ نشأته في فلسطين على يد سيف الدين الإيراني ونجاتي صدقي ، وبين كيف أدرك الإيراني منذ وقت مبكر (قبل النكبة) «أن التمرس بالحياة وتاريخها ، ودراسة التجربة الإنسـانية واستيعـابها ، وتمثلها في ظروفهـا ومعرفـة الاتجاه الصـاعد منهـا كل ذلـك ضروري للعمل الفني الحق ، ولكنـه في التطبيق أحياناً لم يكن ليوفق إلى عرض هذه القيم فنياً في بناء قصصي سليم ، فـتراكمت معه المـواد ، ومالت الجدران في البناء ، كما فهم الأستاذ الإيراني دور الفنان في خدمة الحياة والمجتمـع ، وأن الفن وسيلة من وسائل تحسين النظام الاجتماعي الذي يستـظل الناس بـظله ، أو من أجل هـذه المفاهيم والقيم (عد) الأستاذ الإيراني ظاهرة مضيئة في تاريخ الأدب القصصي في هذه المرحلة . . . »(١١٥)

إن حماسة الناقد لهذا الاتجاه الواقعي الذي يتبنـاه الكاتب لم تكن لتجعله غـافلاً عن النـاحية الفنية واختلالها عند الكاتب ، غير أن هذا الأمر لم يؤثـر في تقييمه لقصص الإيـراني ، اذ رآها ظـاهرة مضيئة آخذاً بعين الاعتبار الفترة المبكرة التي ظهرت فيها .

وقـد امتدح نجـاتي صـدقي وجعله عـلى رأس المـدرسـة «التي تتخـذ من القيم الاشـتراكيـة والـديمـوقـراطيـة مضمـونـاً لهـا ، وذلـك لم يـبدأ إلا بعـد أن اكتملت لـديـه ملكـة القصـة في هـذا الاتجاه . . . »(١١٦)

فتبني الفكر الاشتراكي لم يشفع وحده في نجاح الكاتب الفني ، لا بد من امتلاكه القدرة الفنية إلى جانب الفكر التقدمي .

ونجد الناقد يتابع القصة الفلسطينية بعد النكبة بالحماسة ذاتها ، يتناول على سبيل المثال قصة «الولد الفلسطيني» لمحمود شقير ، فيرجع مواطن جودتها إلى التزام الكاتب بقضيته فهو «يصـدر عن

إيمان بالجماهير ودورها في حمل العبء، عبء القضية من أجل هذا كان عمله يخترق الشعارات إلى نبض الحياة، ويعيد تشكيل الواقع بعلاقات تضمن له مستقبلاً أفضل وأعدل وأنبل.»(١١٧)

يلمح الناقد هنا إلى ضرورة التحام الكاتب بالجماهير ليقدم عملاً مبدعاً يسهم في بناء حياة جديدة تتجاوز كل المعوقات، ويبين أن التحامه هذا يبعده عن الشعائرية التي تسيء إلى العمل القصصي وتغرقه في المباشرة والتقريرية الجافة.

كما نجده في كتابه «الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ» يتابع هذا الاتجاه ويبين ضرورة التزامه وأن الإهمال المطلق للظروف الطبيعية والاجتماعية وإصرار الكاتب على الفصل بين الشخصية وواقعها يسيء إلى المعمار الفني، كما حصل في رواية «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل ولا يقصد الناقد بالظروف الطبيعية والاجتماعية إغراق الشخصية بها ومنعها من الحلم، فسر إبداع نجيب محفوظ في «اللص والكلاب» قدرته على الاحتفاظ برقعة من الحلم تمتزج فيها الأبعاد الحياتية امتزاجاً عجيباً دقيقاً، وتزول الحواجز بين الأماكن وبين الأشخاص، بل بين الأزمنة، وإذا نحن في ذروة موقف فني كأنما هو لا معقول ولكنه خاضع لقوانين الطبيعة البشرية والنواميس الاجتماعية، ومن هنا كان لا معقوله معقولاً.(١١٨)

اذن من أسباب الإبداع لدى محفوظ هو امتزاج الحلم بالواقع، فلا تنسلخ أحلام الإنسان عن واقعه، اذ لا يمكن للإنسان أن يعيش بدون حلم، فالرؤية الواقعية تقتضي الربط بينهما، ومن المعروف أن الإغراق في الحلم وعوالم اللاشعور سمة من سمات الرواية الحديثة، والناقد الفلسطيني، كما لاحظنا آنفاً يرغب في الحداثة ولكنه لا يأخذها كما هي، بل يشدد على ربط سماتها بالواقع، فعلى الرواية كي تكون فاعلة ومبدعة في آن واحد أن تسلط الضوء على العالم الداخلي للإنسان (الأحلام والمكبوتات) والعالم الخارجي.

وقد اهتم د. محمود موعد بدراسة أعمال نجيب محفوظ(١١٩) أيضاً، لأنه رأى فيه لسان حال الواقع المصري، محاولاً أن يستفيد في دراسته هذه من منهج «غولدمان»، وتحولت الشخصية الروائية لديه إلى صورة معبرة عن فترتها التاريخية (أحمد عبد الجواد مثلاً في الثلاثية)، أو صورة لطبقتها الإجتماعية (محجوب في «القاهرة الجديدة») فيراه لسان حال الطبقة البرجوازية التي لا ترى الا مصالحها، وتحتجب دون مصالح الآخرين، فالدارس يستفيد من إيحاءات الاسم في جلاء الجانب الفكري والطبقي للشخصية.

أما الدارس شكري عزيز ماضي فقد رأى في العمل الروائي صياغة جمالية لتغيير الواقع، وإعادة ترتيبه حتى إننا وجدناه يتابع صورة المجتمع وتطوره في رسالته للدكتوراه «أثر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية في سورية» ورصد هذه التحولات في المدينة والريف على السواء عبر شخصيات سلبية وإيجابية، كما وقف عند تطور صورة المرأة في الرواية، وركز على الاشتراكية عند حنا مينة، ورصد تأثير هزيمة حزيران على الرواية، وهو لم ينسَ الناحية الفنية وان كان قد ربط تطور

الشكل الروائي بتطور المجتمع. (١٢٠)

وهذا يعني، حسب تصوره، أن مجتمعاً متخلفاً لا يمكن أن ينتج شكلاً روائياً متقدماً، هنا لا بد للمرء أن يتساءل: هل أنتج دوستفسكي وتولستوي رواياتهما في مجتمع متقدم؟ وهل كان المجتمع المصري أو السوري متقدماً حين أنجب نجيب محفوظ أو حنا مينة؟

ان المبالغة في أهمية أثر التحولات الاجتماعية وتأثيرها على الرواية، قد أدت به إلى هذا الربط كما أدت به إلى الغلو في دور الرواية في المجتمع العربي، إلى درجة أنه جعلها من أسباب هزيمة حزيران كما رأينا سابقاً.

وقد اهتم نزيه أبو نضال في كتابه «أدب السجون» بتقديم معاناةالإنسان من الواقع العربي الذي بلغ أبشع صوره في السجن محاولاً أن يتلمس عبر الزواية إرادة التغيير والصمود، ما يهمه هو الإنسان المتحدي لكافة الظروف، الذي قد يضعف أحياناً كأي إنسان عادي، إلا أنه سرعان ما يعود إلى نضاله وصموده كما حصل لرجب اسماعيل في «شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف.

فهو يرفض على هذا الأساس البطل المهزوم أمام واقعه، لأن الأدب يتحول عندئذ إلى وسيلة إحباط لذلك نجده أثناء حديثه عن «المدن الساحلية» لمحمد كامل الخطيب يلمح إلى ضرورة وجود إشارات ضمنية في السياق العام، دون الوقوع في المباشرة والدعائية، وهذا «المطلب لا يأتي من باب الأدب الملتزم والهادف ولكنه يأتي لضرورات فنية ومضمونية في آن، ذلك أن المدن الساحلية في صيغتها القائمة ورغم لهجتها الاحتجاجية الصارخة قد توقع بفعل كثافة أزماتها لنوع من الإحباط أمام واقع لا تبدو فيه كوة واخدة يطل منها شعاع واحد لغد أجمل. (١٢١)

من المعروف أن الدعوة إلى البطل الإيجابي، وإلى بث روح التفاؤل في فن القصة من سمات الأدب الملتزم، وان الضرورة الفنية والمضمونية، لا شأن لها بهذا المطلب إذ بإمكاننا أن نعد القصة جيدة فنياً حتى لو كان أبطالها سلبيين، كما بينا سابقاً، أو شاع فيها جو من التشاؤم والإحباط، وإن كان النقد الملتزم يفضل البطل الإيجابي وإشاعة التفاؤل في جو القصة، ولا ندري لِمَ نفى الدارس هذا؟

ربما بسبب ما شاع عن الالتزام من إهمال للجوانب الفنية، فأراد أن يؤكد بأن مطلبه هذا ينبع من ضرورات فنية أكثر منها التزامية، خاصة وأنه يتطرق إلى موضوع حساس (أدب السجون)يشير إلى التزامه بهموم قضيته ويظهر فيه صمود المناضلين لشتى أنواع العذاب، فكأنه يريد من كتابه هذا أن يكون قوة تبث العزم في نفوس المناضلين، بذلك يكاد يرفض أي تشاؤم أو سلبية.

أما الدارس صالح أبو اصبع، فقد تابع الرواية العربية التي اتسع صدرها لهموم قضيته وشعبه وكان من أسباب إعجابه بها احتواؤها على بذور الأمل، التي سعى جاهداً إلى تجسيدها للقارىء كرواية «ستة أيام» لحليم بركات.

بينما نجد الدارس خليل السواحري مهتماً بفن القصة القصيرة في الأرض المحتلة مركزاً على

الجانب النضالي في الشخصية، وموضحاً البؤس الاجتماعي الذي حظي باهتمام الكتاب وخاصة في قطاع غزة حتى إننا نجده يعد القصة رديئة إذا لم تكن مقاومة، أو لا تقدم رؤية واقعية ايجابية مثل «قصة الجوع» لغريب عسقلاني، فهذه القصة تقدم صورة غير واقعية لمعاناة العمال العرب «فليس صحيحاً على الاطلاق القول بأن الشروط المهينة غير الانسانية التي يعيشها العامل العربي في مرافق العمل الاسرائيلية هي نفس الشروط التي يعيشها العامل اليهودي، والواقعية الصحيحة كانت في أن يشير الكاتب ولو بشكل خاطف إلى مسألة الاضطهاد القومي الذي يعاني منه العامل العربي اضافة إلى الاضطهاد الطبقي فمن المسلم به واقعياً وتاريخياً أن المسألة القومية للشعب الفلسطيني هي جانب أساسي سابق لمسالة الصراع الطبقي مع الرأسمالية اليهودية.[١٢٢]

يحس المرء بأن الدارس يتناول بالنقد مقالة فكرية لا قصة فنية، فلا نجد لديه توازناً بين الجانب الفكري والجانب الفني، ولعل مرد ذلك حماسته الشديدة لقضيته.

وقد وجدنا الدارس فخري صالح أكثر اعتدالاً في تناول القصة القصيرة الفلسطينية إذ لا ينسى الجوانب الفنية، وان كان يلتقي مع السواحري في التأكيد على ضرورة مساهمة القصة في زرع الوعي الاجتماعي والسياسي، خاصة بعد أن لاحظ «سيطرة الوقائعية ونقل الحدث كما هو لدى القصاصين، فنادى بضرورة استلهام الواقع ورصد تحولاته، وفهم طبيعة الصراع وطبيعة الاحتلال القائمة على مصادرة الأرض وسرقتها من أصحابها، وألح على ضرورة أن يكون الوعي السياسي والوطني أكثر قدرة على استلهام المعطيات والنتائج التي أفرزها الاحتلال.[١٢٣]

أما د. هاشم ياغي فقد تابع في دراسته للقصة القصيرة في فلسطين والأردن، آثار المأساة الفلسطينية لدى الكتاب، ورأى أن من أبرز ملامح هذه القصة مقدرتها على حمل هموم الناس في المجتمع على اختلاف مواقفهم من الحياة، ورفض أن يجنح الكاتب إلى التشاؤم أو أن يرسم شخصيات سلبية كما فعلت سميرة عزام في «أشياء صغيرة».

وهكذا اهتم النقد الفلسطيني الملتزم بهذا الاتجاه الواقعي اهتماماً كبيراً، رفض كل ما يشوبه من أفكار ومظاهر تعيق تطور الإنسان وصموده، واحتفى بتلك القصص التي تصور نضال الإنسان الكادح في سبيل لقمة عيشه أو في سبيل استرداد وطنه، وشجع كل قصة تسهم في بناء الإنسان فتزيد وعيه وقدرته على تحدي كل الظروف السيئة.

إذن هناك رغبة داخلية لدى كل ناقد في أن تكون القصة عنصراً فاعلاً في حياة الإنسان العربي بشكل عام، والفلسطيني على وجه الخصوص، ليتمكن كل انسان من المساهمة في تحرير أرضه المغتصبة.

إن حماسة الناقد لهذا النوع من القصة، لم تؤد به إلى نسيان الجانب الفني إلا نادراً، فقد جرى التأكيد باستمرار على أنه كلما كانت القصة ملتزمة كان عليها أن تكون أكثر فنية، لتستطيع أن تصل قلب القارىء وعقله معاً.

صحيح أنه قد بدت لنا أحياناً، في هذا الاتجاه الواقعي، بعض الآلية في التفسير والأحكام المسبقة لدى واحد أو اثنين من النقاد الماركسيين، فإننا لا نستطيع أن نجعل من هذه الظاهرة قاعدة عامة تشمل كل ناقد يتبنى الفكر المادي فالحرص على جودة العمل وفنيته وفاعليته معاً هو القاعدة العامة التي جرى التأكيد عليها باستمرار.

كما وجدنا ظاهرة التأكيد على الخصوصية الفلسطينية لدى بعضهم، سواء في رسم الشخصية أم تصوير الواقع وهمومه، وهذه ليست سمات اقليمية أبداً، وانما دليل الخوف من ضياع الشخصية نتيجة الشتات، وخفوت صوت الواقع ومعاناته، فيتحول الوطن إلى ذكرى ووهم.

الاتجاه الرومنتي:

لم تجذب القصة الرومنتية النقد الفلسطيني إلا نادراً، فالناقد الفلسطيني لم يكن ليتوقف عندها إلا لضرورة تقتضيها طبيعة البحث، وحين يكون لديه الخيار، فإنه يقف عند القصة ذات الاتجاه الواقعي التي تتناسب ونظرته للفن الهادف، لأن القصة الرومنتية كما يقول د. عبد الرحمن ياغي «لا تعرف تخطيط الأهداف تخطيطاً فنياً. ان الظروف قد تسوق شخوصها إلى الوقوع في الشذوذ أو ما يشبه الشذوذ. . . قد يسلمون أنفسهم إلى الضياع أو ما يقرب من الضياع.(١٢٤)

وحين وقف عند بدايات جبرا القصصية (قصة «ابنة السماء») لاحظ أن الكاتب جعل من رومنتيته أجنح إلى الإيجابية، فهي تتحرك حتى إن المرء يحس فيها «بيد الحياة الطبيعية والحركة السليمة في الاتجاه السليم، وان يكن في الحرك بطء ولكن فيها النمو والتطور الفني وليست الحركة متكررة على نفسها، وقد أكسب شخوصه حيوية وتغيراً وتنوعاً لذلك النمو الفني، وكانت الظروف القصصية فاعلة متفاعلة بهؤلاء الشخوص»(١٢٥)

وقد رأى د. هاشم ياغي في كتابه «القصة القصيرة في فلسطين والأردن» في مجموعة جبرا «عرق وقصص أخرى» مثالاً على التقاء الرومنتية بالرمزية وأحياناً بالواقعية كقصة «المغنون في الظلال» ولو عدنا إلى القصة لوجدناها تنبض بالواقعية ولا أثر فيها للرومنتية، حتى الوصف (وصف الغطاء، الملابس، الخبز) التي تدل على فقر «سلوم» الشديد(١٢٦) لا أثر فيه للرومنتية.

وقد أخطأ التصنيف، في رأينا، عندما عد قصص غسان كنفاني («أبعد من الحدود»، «الأفق وراء البوابة» «لا شيء») رومنتية، مع أنها واقعية تنبض بهم الإنسان الفلسطيني.

ونجده يرى في مجموعة «الشيوعي المليونير» لنجاتي صدقي مثالاً على التقاء الرومنتية بالواقعية الاشتراكية ولو عدنا، مثلاً إلى قصة «لولا الصيدلي» من المجموعة نفسها، لرأيناه يبالغ في تصنيفها وجعلها رومنتية واقعية، وإذا بحثنا عن دواعي تصنيفها بهذا الشكل وجدناه يرى في فضح الأطباء (التجار) والوصفات الشعبية الساذجة على يد الصيدلي الشريف أثراً من آثار الواقعية الاشتراكية، ولكن أوهام البطل وهواجسه رغم ما كان لديه من بقية أمل وتفاؤل شاحبين، إنما جاءته من مستوى

معارفه التي لم تحل دون انخداعه بأحابيل الأطباء والوصفات «انخداعاً برجوازياً رومنسياً»[١٢٧].

لو عدنا إلى القصة لوجدنا أن أوهام البطل وهواجسه حول يده التي تؤلمه ويجد صعوبة شديدة في قبض أصابعه[١٢٨] فالخوف على الذراع ليس وهماً رومنتياً، واللجوء إلى الأطباء، ثم بعد فشلهم اضطر البطل إلى استعمال الوصفات الشعبية وهذا أمر واقعي، في ظني، لا علاقة له برومنتية البطل أو طبقته البرجوازية.

ولكنه يصيب في نقده لمحمود سيف الدين الإيراني (في قصة «متى ينتهي الليل») لشخصية البطل الرومنتية ذات الإرادة المتهاوية، التي لم تستطع أن تفعل شيئاً مجدياً إزاء ما تلقاه وتعانيه في الحياة وما يلاحظ أنه قد تكرر لديه مصطلح «الرومنسية الواقعية» في دراسته لمجموعة سميرة عزام «وقصص أخرى» أو «ايجابية رومنسية» في دراسته «طريق الشوك» لعيسى الناعوري، وإن كانت هذه القصص في نظرنا ذات طابع واقعي أكثر منه رومنتي.

كما تتبع د. أحمد أبو مطر الاتجاه الرومنتي في الرواية الفلسطينية بعد أن قسمها إلى رواية اجتماعية ورواية سياسية، غلب عليها طابع الاحتجاج الفردي، ويرى الدارس أن الرواية الرومنتية الفلسطينية «كانت مشدودة دوماً إلى عالم الواقع الذي أجج آلام كتابها وظلت في مضمونها العام، وأسلوب تناولها تراوح بين إطار الرومانسي والواقعي، آخذين في الاعتبار أن دخول مؤثرات هذه التيارات الفنية إلى ساحة الأدب العربي ـ ومنه الفلسطيني ـ لم يشهد نفس المراحل الفكرية والفلسفية والتطورات الاجتماعية التي عصفت بالحياة الأوروبية أثناء نضوج وتبلور هذه المذاهب.[١٢٩]

وهنا يلتقي د. أبو مطر مع د. هاشم ياغي في رؤيته للرومنتية في فن القصة الفلسطينية ممتزجة بالواقعية. وان اختلفت المصطلحات قليلاً («الإيجابية الرومانسية» الرومانسية الواقعية» لدى د. ياغي و«الاطار الرومانسي والواقعي عند د. أبو مطر»).

وهذا التزاوج بين هذين الاتجاهين ليس وقفاً على الرواية الفلسطينية أو العربية، كما يمكن أن نلمح من قول (د. أبو مطر) السابق، وإنما نجد هذا الأمر واضحاً عند الرومنتيين الغربيين أيضاً، إذا «لم تكن عيونهم سارحة في المثل الأعلى أو معمية من جراء الهوى دائماً، فالكثيرون يصورون الحياة المعاصرة في أكثر جوانبها تميزاً وحالية، إما في عاداتها ومظاهرها المادية، وإما في حركاتها الفكرية واتجاهاتها الأخلاقية والسياسية، ويبدو هذا الاهتمام بالواقع المعاصر متناقضاً مع الحاجة إلى الهروب التي تميز الكثير من الأفكار الرومانسية...[١٣٠]

ونجد د. الخطيب يقف عند رواية «وداعاً أفاميا» لشكيب الجابري ذات الاتجاه الرومنتي غير الخالص، فهي «تتألق وتتوهج في الفكرة وفي المشهد، ولكنها في الوقت نفسه تعاني من الضبط والعسر ومن التعمل في أحيان كثيرة، انها الرومنتية المعقلنة...[١٣١]

وهكذا نجد النقد الفلسطيني الذي تناول فن القصة الرومنتية، ركز جهده كما رأينا، على

الرومنتية الإيجابية التي لا تغرق في الهروبية والذاتية الفردية، القريبة من الواقعية والمعقلنة دون أن يغفل عن سلبياتها وابراز فرديتها وهروبيتها.

الاتجاه الرمزي:

هناك وعي في النقد الفلسطيني للخصوصية التي يتمتع بها هذا الاتجاه في البلاد العربية فمن المغالاة كما يرى د. أبو مطر أن يقصد به تياراً أدبياً أو فنياً شبيهاً بما عرفته الحياة الأدبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر خاصة ان أبرز مجال له هو مجال الشعر، وكما رأينا سابقاً في الاتجاه الرومنتي، فقد كان لهذا المذهب ظروف معينة، نفسية وعلمية وفلسفية، حتمت ظهوره في أوروبة وهي بعيدة ومختلفة تماماً عن الظروف التي ألجأت الكاتب العربي في أحوال معينة وقليلة إلى اللجوء للرمز كوسيلة للتعبير عن الموضوعات التي يريدها، مما جعل هذا المذهب عنده أقرب إلى ما يسمى الرمزية الموضوعية(١٣٢)، فليس الإحساس بعدم قدرة اللغة على التعبير عن مكنونات النفس، أو الهرب من الواقع إلى عالم غيبي مليء بالأوهام والأحلام هو ما دفع الكتاب العرب إلى الرمز، ولكنهم «عالجوا موضوعات واقعية حساسة، لم يكن بإمكانهم التعبير عنها بوضوح ومباشرة، إما لأن هذه الموضوعات تتعرض للعقائد الدينية أو لأنها تتناول أوضاعاً سياسية قائمة لا يمكنهم معالجتها بوضوح دون التعرض للاضطهاد والأذى، وأحياناً كانت وطأة الموضوع ثقيلة على النفس الإنسانية، مما جعل اللجوء إلى الرمز أقوى في التعبير عما في مكنونات هذه النفس من آلام وأحزان وتعاسة مصدرها قتامة هذا الواقع وتعاسته. لقد انتقلوا من الرمزية الأسلوبية إلى الرمزية الموضوعية «الواقعية» دون إلغاء العقل والفهم السليم لحقائق حياتهم لأنهم في الأساس معنيون بفهمها بغرض الوصول إلى الأفضل. (١٣٣)

إذن شكل الرمز ملاذاً للكتاب يقيهم من ضغوط المجتمع والدولة وقد بدا الدارس معجباً بهؤلاء الكتاب لعدم إغراقهم بالرمز، إذ لم يلجؤوا إليه إلا عند الضرورة، فكان الانتاج الروائي فيه قليلاً نظراً للطبيعة النضالية الملتزمة للكاتب الفلسطيني، وهذا نتيجة احساسه بأن الرمز، وخاصة الغامض منه، يحول دون إقامة الجسور التي يريدها بينه وبين الجماهير التي يكتب لها ومن أجلها، وقد لاحظ أن الأعمال الرمزية على قلتها، جاءت بمستوى فني متقدم(١٣٤)، وهذا ما لاحظه الدارس صالح أبو اصبع في الرواية العربية الملتزمة التي تؤدي دورها في توعية الجماهير، لذلك ابتعدت عن الرموز الغامضة، ولعل هذا السبب هو الذي جعل كاتباً مثل أديب النحوي في روايته «عرس فلسطيني» يأتي بدلات رمزية، ثم لايني عن تفسيرها، بعد أن قطع شوطاً ليس طويلاً في الرواية، وكذلك حليم بركات في روايته «ستة أيام» يشف الرمز لديه شفافية كبيرة، حتى تتحول الرموز إلى مطابقة للواقع، فالقرية دير البحر هي فلسطين والأعداء هم الصهاينة، وجيش الدولة الشقيقة أي جيش عربي(١٣٥)

وقد اتفق الدارسان على أن الرمز في الرواية العربية قد اتخذ اتجاهين :

الإتجاه الأول : «الرواية الرمزية الخالصة» التي اعتمدت في بنائها الكلي على الرمز، الذي تتضح دلالاته من خلال تفاصيل الرواية، لأن الخطوط العامة في الرواية تأخذ بعداً رمزياً، في حين تأخذ تفاصيل الحدث في الرواية أبعاداً واقعية تجسد الرمز وتوضحه أو تفسره وتدل عليه، وهذا النوع قليل الظهور في الرواية العربية، مثال ذلك «الكابوس» لأمين شنار[١٣٦].

والاتجاه الثاني : أطلق عليه صالح أبو اصبع رمزية الدلالة «وهي التي اعتمدت بناء روائياً غير رمزي تتخلله رموز جزئية ذات دلالات على نواح واقعية، لم يتمكن الكاتب من معالجتها بوضوح كباقي نواحي الرواية وأفكارها، فاعتمد الرمز بشكل جزئي داخل روايته غير الرمزية للتعبير عن هذه النواحي وتلك الأفكار سواء عن طريق تحميل هذاالرمز لحدث أو لشخصية، لينفذ من خلالهما إلى المعاني والأفكار التي قصدها[١٣٧] فتساعد هذه الدلالة الرمزية في توضيح الفكرة والمعنى وجلاء الموقف، مثال ذلك «الأبتر» لممدوح عدوان.

والرمز بحاجة إلى قدرة فنية كبيرة كي يصل إلى القراء، إذ ليست كل قصة اعتمدت الرمز ناجحة، وأحياناً كثيرة تصل الشخصيات والأحداث إلى القارىء بشكلها الواقعي، مع أن الكاتب قصد وصول بعدها الرمزي، وهذا ما حصل بالضبط في رواية «الطريد» لنواف أبو الهيجا، والتي عدها مؤلفها «فتحاًجديداً في طريق الواقع المرموز،» ولكن الناقد الخطيب بيّن أن البطل (سعيد) مثلاً «لا يصح رمزاً للشعب الفلسطيني، لأنه ليس فلسطينياً نوعياًTypical، بل هو شاب عاطل عن العمل، والرواية كلها تدور حول العمل، والعقدة هي عقدة سعيد والعمل وتحركه بين النقيضين : فالنصف الأول من الرواية يوم بؤس، والنصف الثاني يوم نعيم، وكل ما يشغل بال سعيد هو إيجاد عمل، أما وكالة الإغاثة وأحلام اليقظة عن فلسطين والمعارك والعودة فكلها جانبية، ويمكن حذفها دون أن يؤثر ذلك على المجرى الرئيسي للحادثة، ومن هنا (لم يجد الناقد) مجالاً لمناقشة ما يسمى بالواقع المرموز لأن الرمز هنا قسري لا تفرضه حوادث الرواية، وإنما تمليه توجيهات جانبية للمؤلف.[١٣٨]

فالبطل سعيد لم يستطع أن يمثل هموم الإنسان الفلسطيني، أي هموم الجماعة، وإنما غرق في همه الذاتي فابتعد بذلك عن أن يكون نموذجاً أو رمزاً لكل إنسان فلسطيني لذلك لم تفلح إرادة الكاتب في جعل روايته رمزية، وكذلك نسي أن يجعل الرمز جزءاً طبيعياً تفرضه طبيعة الحوادث في القصة، وهذا ما يتفق ورأي د. أبو مطر) في الرواية إذ يرى أن «واقعية الحدث الذي بدأت به الرواية لم تتضمن اشارات ومفاتيح لهذا الرمز ومما يجعل الفهم الواقعي الموضوعي للحدث أقرب منه إلى الرمز الذي أراده الكاتب.»[١٣٩]

وبذلك توصل د. أبو مطر إلى النتيجة ذاتها التي توصل إليها الخطيب مع أن الأول تناولت دراسته رمزية الحدث لا رمزية الشخصية كما فعل د. الخطيب.

وقد بين الناقد احسان عباس كيف نجح غسان كنفاني في روايته «أم سعد» في خلق الشخصية الواقعية والرمزية معاً«فالواقع الذي تمثله أم سعد» ليس أصغر شأناً من الرمز لأن الواقع في ذاته يحتضن المثال، وقد استطاع غسان أن يحتفظ بالمستويين معاً دون أن يجاذب أحدهما الآخر حظه من الأهمية والعمق والدوام والتطور، وكم يسرع خيال المرء إلى المقارنة بين الواقعين والرمزين: أم سعد المرأة الكادحة ورمزي الصفدي الشاب المثقف (بطل «عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات)ليخرج بنتيجة باهرة حقاً حول قيمة الإيجابية في العمل الفني. (١٤٠) والتي تمثلها «أم سعد» بفاعليتها وكدحها، وبكونها رمزاً للفئة الكادحة من شعبها، لا رمز المثقف المهزوم الذي لازال يبحث عن طريق للفعل وقد وجدنا د. عباس، أثناء دراسته للمبنى الرمزي في «رجال في الشمس» و«ما تبقى لكم» لكنفاني معجباً بقدرة الكاتب على المزاوجة بين الواقع الرمز.

أما فاروق وادي فقد وجدناه يسلط الضوء في دراسته لرواية «ما تبقى لكم» على رمز الصحراء والساعة (الزمان والمكان) وينسى الوقوف عند رمز الشخصيات (حامد، مريم، زكريا).

وقد رأينا الناقد جبرا معجباً برواية «النهايات» لعبد الرحمن منيف لكونها تتحرك في خطوط تتوازى فيها الوقائع والرموز فهي على المستوى الوقائعي تعود بنا إلى تجربة أهل الطيبة، انتمائهم إلى الجذور وذهولهم الدائم إزاء الحب والموت في الإنسان والحيوان، وهي على مستواها الرمزي تعود بنا إلى اكتشاف الإنسان أينما كان، انتماءه إلى هذه القوى الغامضة في الكون التي تجعل من الحب والموت أعنف وأخصب ما في الطبيعة، فالطيبة بكل ما فيها... هي نمط أعلى، فهي التجربة والحلم: إنها كل قرية عرفنا، لا في وعينا وخبرتنا الظاهرة فحسب بل في الأعماق الدفينة من لا وعينا وتجاربنا الغامضة، ومن هنا قدرتها على الفيض بكل هذه الأقاصيص التي لا حصر لها... فهي تعود بنا إلى جذورنا الغابرة، وفي الوقت نفسه تقيم لنا إشارات ودلالات لنهايات لا تنتهي وقدرة على الصمود والمقاومة هي أيضاً لا تنتهي. (١٤١) إذن لم ينسَ الناقد في بحثه عن الرمز في الرواية أن يبدأ أولاً بصلتها بالواقع، بل نجده يرى في الرمز امتداداً للواقع، يهبه رؤية شمولية، وبذلك تصبح دراسة الرمز ضرورية من أجل جلاء البعد الإنساني للرواية، كما يصبح «للنهايات» التي توحي للوهلة الأولى بالهزيمة والموت قدرة على الصمود والبقاء.

أما الدارس فخري صالح فقد لاحظ افتقار القصة القصيرة داخل الأرض المحتلة «إلى الرمز المكثف الفاعل والمليء بالدهشة... لعل القدرة على تكثيف وتركيب عوالم تخييلية، مؤسطرة ولكنها قادرة على الإشارة والحصار...(١٤٢)

وقد يظهر الرمز فيها، أحياناً، بسبب التهديد الذي يمارسه مقص الرقيب العسكري، كما حصل في مجموعة «جسر على النهر الحزين» لعلي محمود طه، ولكنه يوضح لنا أن المفاهيم الكلاسية هي التي تسيطر على القصاصين، نظراً للواقع الثقافي المغلق الذي تعانيه الحركة الثقافية تحت نير الاحتلال. وقد بين خليل السواحري في دراسته للقصة في الأرض المحتلة أن هناك إشكالات

«يخلقها استعمال الرمز في الكلمة الواحدة في إطار الشكل القصصي التقليدي، تكمن في بشاعة الاستعمال ونشازه وعدم اتساقه مع الشكل. مثل هذه الاستعمالات انتقلت عدواها من القصص التجريبية التي شاعت في العالم الغربي وخلط فيها كتابها بين الرمزية في العمل القصصي ككل متكامل وبين رمزية الكلمة في إطار الأشكال القصصية الواقعية، الأمر الذي يقود إلى هذا الخلل الفني والنشاز الواضح.»[١٤٣]

ويأتي بمثال على ذلك استعمال كلمة الذئاب في قصة العطش» لزكي العيلة.

هنا يظهر الدارس سوء استخدام الرمز في القصة التقليدية، فالشكل الفني المناسب للرمز لديه هو الشكل الحديث (التجريبي) الذي يتعامل مع الرمز كبناء متكامل، فهو يريد، باعتقادنا، أن يحرم القصة التقليدية من استعمال مفردات تؤدي معنى رمزياً قد يضفي عليها حيوية ويزيدها غنى وإيحاء.

ويبدو لنا السواحري غير مرحب بالقصة التي تعتمد على التجريب والترميز، وخلط الشعر بالقصة، فهو يمتدح قصة «الزيارة» لجمال بنورة ذات الشكل الفني التقليدي البسيط، ، فيراها نموذجاً للقصة المقاومة، لأن هذا الشكل باعتقاده أكثر صلاحية لتقديم القصة الواقعية المقاومة.[١٤٤]

هنا لا بد أن يتساءل المرء ألا يمكن للقاص الملتزم أن يستفيد من الأشكال الفنية الحديثة، ويبدع قصصاً ملتزمة بقضيته؟

لقد قدم لنا الكاتب غسان كنفاني خير مثال على الالتزام بالقضية لن يمنع الكاتب من أن يستخدم أحدث الأساليب الفنية في قصصه، بعد أن يخضعها لبعض التحوير والتغيير، وهذا بالضبط مارآه الناقد الخطيب، إذ إن القواعد والمعايير الحديثة «ليست شرائح مسقطة من عالم بعيد، وإنما هي نتيجة الخبرة ورصد الظاهرة ودراسة سيكولوجية المتلقي (القراء)، إذن يصح ألا يلغيها بجرة قلم، كما لا يصح أن يكون عبداً لها أسيراً لمنطوقها. حين يخسر كاتب ما الأزياء الفنية الدارجة في عصره ويكسب قرّاءه، فتلك هي الصفقة الرابحة.»[١٤٥] ومن هنا كانت روعة قصص العجيلي برأيه.

وهكذا واكب النقد الفلسطيني الفن القصصي بالدراسة التطبيقية، في بلدان عربية شتى، وان كان هناك اهتمام خاص بفن القصة الفلسطينية، وبأهم أعلامها (جبرا، كنفاني، حبيبي . . .).

وبدا لنا اهتمام النقاد بالقصة الواقعية، فأظهروا مواطن قوتها وضعفها وقد حرصوا على التوازن بين المضمون التقدمي الملتزم فيها وبين القواعد الجمالية، وكان منطلقهم الأول والأخير القصة ذاتها فاهتموا بعناصرها لا بحياة كاتبها ونفسيته، والقصة هي التي كانت تفرض عليهم طريقة تناولها، فلم تكن لتطغى عليهم الأحكام المسبقة أو الأحكام المتسرعة بوجه عام.

وكـذلك لم نجـد في نقدهم اسـتطرادات نظريـة، فنادراً مـا يتحـول النقـد لـديهم إلى وثيقـة اجتماعية أو سياسية أو نفسية، وان كنا قد لمسنا استفادة واضحة من المناهج النقـدية كـافة، خـاصة المنهج الاجتماعي لكونه يتناسب ونظرتهم إلى ضرورة فاعلية القصة في الحياة الاجتماعية، ولهـذا قلما تناولوا بالنقد قصصاً رومنتية أو رمزية.

وقد ظهر لنا اهتمام بعض النقـاد الفلسطينيـين بتاريـخ أدب القصة في بعض البـلاد العربيـة (سـورية، مصر، لبنـان، فلسطين. . .)وجـرى تسليط الضوء عـلى رواد الواقعيـة فيها في معـظم الأحيان.

ثالثاً: فن المسرحية:

رأينا سابقـاً (عند تعـريف المسرحية) كيف أن د. نجم قـد اهتم ببدايـات الحركـة المسرحية العربية فحاول أن ينصف روادها (مارون النقاش، أبو خليل القباني، يعقوب صنوع. . .) كما تابع حركة التأليف المسرحي منذ أن ابتدأت بالترجمة والتمصير حتى بلغت مرحلة التأليف.

ولو أخذنا مثالاً على مسرحية التمصير «الشيخ متلوف» لعثمان جلال (المـأخوذة من مسرحيـة «طرطور» لموليير) لوجدنا الناقد يمتدح المؤلف لمراعاته عادات الشرق وتقديم حوادثها في جو مصري خالص. ويأخذ عليه ابتعاده عن طبائع الشخصيات كما جاءت عند موليير[1].

ونجده يلومه لكونه مصّر مسرحية «النساء المتعالمات» التي تبتعد عن الواقـع المصري في ذلك الحين ومما زاد ابتعاده التزام المؤلف بحرفية الترجمة، في معظم الأحيان، كما يلومه لكونه مس التنظيم الداخلي للمسرحية، حين جعل كلام النساء مثل كلام الشخصيات الأخرى، مع أن حـديثهن، في الأصل حديث منمق يمتاز باللفظ المفخم والمحسنات البديعية. غير أنه امتدح أسلوبه الزجلي الذي «ينضـح بالخفـة والرشـاقة ويـزخر بـالصور البـارعة السريعـة التي كان ينـتزعها من البيئـة المصرية الصميمة، التي تقلب فيها وهضمها وعبر عنها في شعره وأزجاله أحسن تعبير»[2].

اذن ما يهم الناقد د. نجم هو التعبيـر عن الواقـع في المسرحية ومـراعاة تقـاليد المجتمـع فيها واستعمال لغته، حتى ولو كانت المسرحية ممصرة مأخوذة من أصل غربي.

وقد تابـع مرحلة التـأليف المسرحي فيهاجم من يكتب دون دراسـة وتأمـل، ونجده أول مـا يتناول في النقد هو البناء الفني في المسرحية، فيحاول أن يبـين محاسنـه وأخطاءه، المؤثـرات الأجنبية فيه، وهل تقيد الكاتب بالشروط الكلامية؟ أم تأثر بالرومنتية؟.

ويمكننا أن نعد نقده لمسرحية «المروءة والوفاء» لخليل اليازجي خير مثـال على هـذه الطريقـة، فبعـد أن عرض أحـداث المسرحية بـين كيف تأثـر المؤلف بمسرح شكسبـير، إذ لم يتقيـد بـالشروط الكلاسية للمسرحية وتأثر بالرومنتية (عرض المشاهد العنيفة، عدم احترام الملك. . .) وقـد «نجح المؤلف» إلى حد ما «في الارتفاع بالقصيدة على خشونة الشعر التقليدي في القرن الماضي إلى مستـوى

الشعر التمثيلي الـذي يتسم بميسم القلق والحركة والحياة، ولا تنقصه إجادة الرواية والوصف القصصي، مع متانة في التعبير وإحكام في استعمال الألفاظ وإيراد الأمثال السائرة»[٣].

كما يبين في مسرحية «علي بك» لأحمد شوقي كيفية تعامل المؤلف المسرحي مع التاريخ حين يستمد منه موضوعه، «فكأنما الكاتب الذي احترم التاريخ وتقيد به في حوادث المسرحية، يخشى أن يخرج عنه في رسم الشخصية، ولذا لم يبذل جهداً في تلوينها أو الإضافة إليها، مما يخرج بها عن نطاق التاريخ المتداول المكتوب إلى رحاب الحياة الانسانية الطليقة»[٤].

نلمس هنا تطوراً في الرؤية النقدية لمسرح شوقي التي عهدناها لدى العقاد، الذي ركز في نقده على النواحي التاريخية التي قد لا تدخل في صلب المسرحية في معظم الأحيان، والنواحي العروضية واللغوية دون أن يلتفت إلى العناصر المكونة للمسرحية، أي أنه نقد الفن المسرحي وفق مستلزمات فن آخر هو فن الشعر في حين نجد د. نجم قد أنعم النظر في أهم عنصر من عناصر المسرحية تقريباً وهو الشخصية فطالب المؤلف بإتقان رسمها وعدم التقيد بحرفية التاريخ لأن المسرحي ليس مجبراً بهذا التقيد كل ما عليه هو الانتباه إلى العناصر الخاصة بالمسرحية، ومحاولة الاستفادة من الحياة المعاصرة التي يعرفها أفضل معرفة، وقد وجدناه ينتبه كالعقاد إلى عيوب الأداء الشعري لدى شوقي ويلتقي معه في أن شوقي لا يلتزم بوحدة البحر في المشهد أو الموقف الواحد، وإنما يغير البحور ماشاء له هواه[٥].

وقد بين لنا د. عبد الرحمن ياغي أثناء دراسته لمسرحية «مجنون ليلى» في كتابه «في الجهود المسرحية» كيف لم يلتزم شوقي بمنطق التاريخ، وإنما عمد إلى روايات متضاربة فأثبتها دون تمحيص أو اهتمام بالمنطق التاريخي أو الاجتماعي، ولم يقم منها بناء أو معماراً فنياً، بل بسطها بشكل سطحي في الرقعة المسرحية، وليس من شك في أن الفنان القدير يستعين بالتاريخ دون أن يجعل التاريخ قيداً يشل حركته، ولكنه في الوقت ذاته لا ينفصل عن منطق التاريخ السليم، ولا يتنكر لمنهجه القديم ولا يتناقض مع روحه . . . إذن فهو حر الحركة غير مقيد أو مشلول شريطة أن يحافظ على منطق الأحداث تاريخياً ومنطقها اجتماعياً ومنطقها نفسياً، وله في هذه الخطوط العريضة أن يتصرف حسب ما يقتضيه معماره الفني، فقد يضيف روافد لنهر التاريخ وقد يوقف سير النهر عند محطات يستوقفه فيها»[٦] اذن الالتزام الوحيد الذي يريده من الكاتب حين يتعامل مع التاريخ هو الالتزام بالمنطق التاريخي العام أي مراعاة المنطق الاجتماعي والنفسي، فلا يؤدي هذا إلى تقيد الفنان بحرفية التاريخ.

هنا يحاول الناقد أن ينطلق في نقده من الخاص إلى العام ليرسي أسس تعامل المؤلف المسرحي مع التاريخ، خاصة وأن المسرح العربي كثيراً ما لجأ إلى هذا المورد الثر، فهذا النقد الموجه إلى مسرح شوقي هو نقد موجه لكل كاتب مسرحي يتعامل مع التاريخ، فيرشده إلى الطريقة المثلى في التعامل معه.

وقد وجدنا د. غالي شكري يلتقي مع د. نجم ود. ياغي، على نحو ما، فيرى «أن الرداء التاريخي في الدراما الشعرية عند شوقي لم يكن مبعثه ذلك المصدر الكلاسيكي عند كورني وراسين وشكسبير وغيرهم من رواد عصر النهضة الاوربية العظام. لقد كان التاريخ عندهم أحد عناصر الرؤية الفكرية ولم يكن مجرد أحداث تيسر عملية » البناء القصصي «وعلى غير هذا النحو كان شوقي، وعلى غير هذا النحو ينبغي أن نقيم فكرته عن التاريخ. . . »(٧)

وكما دعا د. عبد الرحمن ياغي إلى القصة الواقعية بإلحاح، نجده يدعو إلى المسرح الواقعي أيضاً، ويرفض ابتعاد الكاتب عن واقعه وإغراقه بعالم الأساطير والخيال، ولهذا السبب لم تعجبه مسرحية «بجماليون» لتوفيق الحكيم ذات البناء الرومنتي، فهو يرى أن فنان الحكيم في هذه المسرحية يريد أن ينطوي على نفسه، إنه لا يريد أن يكون شيئاً أكثر من نفسه، إن نفسه في نظره وحده هي كل شيء إنه يريد أن يبقى فرداً منفصلاً معزولاً . . . إنه لا يريد أن يندمج في تجارب الأخرين بل في تجارب ذاته فحسب . . . (٨)

ويظهر الناقد إعجابه بمسرحية برناردشو الذهنية، التي تحمل العنوان نفسه، لأنها تطرح قضية من قضايا مجتمعها شغلت الناس في أوائل القرن العشرين، في حين بدت مسرحية الحكيم بعيدة عن هموم مجتمعها، تطرح قضايا فردية خاصة به، مطلاً عبرها على مجتمعه من عل باستعلاء ذهني(٩)

وعلى هذا الأساس نجده يهاجم المؤلفيين المسرحيين في الأردن، فيصفهم بأنهم «مجموعة من السائحين يحملون حقائب سطرهم، غرباء عن بلادهم، يحاولون إخفاء ملامحهم الأصلية، وحين يعودون من سياحتهم، ويصدمهم واقع مجتمعهم يتكدرون، ويكتئبون، ويودون لو أنهم ما عادوا من رحلاتهم التي أمتعتهم وكأنهم لم يعودوا قادرين على الانتماء لهذا الواقع الذي يحاولون الابتعاد عنه، وان ظنوا أنهم يقتربون منه بالمشابهة والاشارة إلى النظير عند الاخرين! فما ذلك كله إلا محاولة للتكفير عن ذنب المجافاة. (١٠)

إن مثل هؤلاء المؤلفين لن يبدعوا في مجال المسرح، لأنهم يبتعدون عن واقعهم هاربين منه إلى تقليد تجارب الآخرين، خاصة وأن الفن يخاطب جمهوره بشكل مباشر ولن يستطيع أن يجذبه ويؤثر به إلا اذا تحدث عما يعانيه.

وهكذا نجد الناقد مصراً على ضرورة الانتماء للواقع من أجل نجاح هذا الفن وخدمة الانسان في الوقت نفسه ومن هنا كان مصدر إعجابه بمسرحية إميل حبيبي «لكع بن لكع» التي ظهرت أوائل الثمانينات في الارض المحتلة، ولكننا نعجب لوقوف الناقد عند عنصر واحد هو اللغة، مكتفياً بوصفها «بالعمل الكبير» ربما كان هذا بسبب قراءته السريعة، وإن كنا نجده يسوغ وقوفه عند لغة هذا العمل بسبب كونها «مادة ذات قيمة في البناء الفني، وقد عادت لتحمل دوراً ذا شأن في الأعمال الأدبية، وهي بعد أصيل من أبعاد الابداع شأنها شأن الشخوص وشأن الأحداث،

وشأن الزمان والمكان، إنها تكاد تكون الايقاع الأصيل في هـذا الإبداع . . . قـامت بدور المواجهة والتغيير والثورة والسخرية والتوجه نحو المستقبل . . . ولعل لهذا الاهتمام بدور اللغة في البناء الأدبي دوراً وأي دور بعد أن شاع وهم بين جماهير الشباب باحتمال التفوق في الانتاج الأدبي دون التفوق في البعد اللغوي . (١١)

إن غيرته على اللغة والوقوف على أهميتها تبدو واضحة هنا، وإعجابه بلغة المسرحيـة لاجدال فيه ولكن ما ميزة هذه اللغة؟ ولِمَ استحقت هذه المكانة؟

الحقيقة أننا لا نلمس، هنا، عمقاً في التناول، اذ لا يقف عند الخصائص الدقيقة للغة إميـل حبيبي في هذه المسرحية، فهو يكتفي بالعمـوميات وكـل ذلك نتيجـة لقراءة سريعـة غير متـأنية، في اعتقادنا .

أما الناقد جبرا فقد كان اهتمامه بمسرحيات شكسبير واضحاً، وحاول في المقدمات التي كتبهـا لترجمات مسرحياته أن يقف عند سر إبداعه في كل مسرحيـة من مسرحياتـه، ففي مسرحية «هملت» يسلط الضوء على شخصية البطل هملت، ويرى فيـه سر إبداع شكسبـير، ويبدو معجبـاً بـالصراع الداخلي الذي تعاني منه الشخصية، فيتناوله بعمق وبدقة، فمثلاً نجده يحلل بدقة الصراع الدائر في أعماق هملت حين صمم على الثأر لأبيه، فيختلط عليه أمران اثنان في رأي الناقد «احساسه بضرورة الانتقـام من عمه السكـير، وإحساسـه بانقـلاب كل مـا في الحيـاة إلى شر، ومن سـوي إلى شـاذ، والاحساس الثاني قـوي جارف فيـه يغالب الإحسـاس الأول، لأنه ضرب من اليـأس يحدو بـه إلى الاعتقاد بعبث الحياة، وعبث كل ما اعتاد الناس فعله والتمسك به، ومأساة هملت هي الصراع بين هذين الاحساسين : الصراع بين الخارج وبين الداخل، بين الضرورة الاجتماعية وبين الـذات التي جعلت تحتقر المتواضع الاجتماعي، ولذا فإن محـاولته تحـديد العبث تـطغى على محـاولته الانتقـام، وتشغله الأولى عن الثانية . (١٢)

لقد تمكن الناقد الوصول إلى مثل هذه الدقة في التحليل بفضـل معايشتـه الطويلة لشكسبـير وثقافته العميقة أيضاً .

وفي دراسته لمسرحية الملك «لـير» يقف عند شكسبـير فيراه في معـاصرته الـدائمة «أي أن لـه مغزاه المتجدد مع انبثاق كل هم جديد، واذا كان القرن العشرين من أشد فـترات التاريخ اهتمامـاً بالقضايا السياسية، وأشدها بحثاً على المنطويات السياسية في الابداع الفني، فإن انتعاش شكسبـير دليل على معانيه السياسية المعاصرة . . . إن موضوع «الملك لير» الذي يواجهنا بدلائل معاصرته هو سقوط العالم وتفسخـه : تجتاح العـاصفة المجتمـع تضطرب الـدولة، وتـبرز قوى الجمـود والخيانـة والجشـع ضاريـة كاسحـة، واذا أهل الحق يصـيرون في عذابهم إلى الجنـون، أو قناع منـه، ويجول البـاطل بـالتـآمـر والكـذب والغـدر جـولتـه نحـو الفـوضى المحتـومـة، لكي تعم الجـريمـة ويعم العذاب . »(١٣)

إن الناقد دائب التأكيد على فاعلية المسرح الشكسبيري، وقدرته على تصوير الحياة في أي زمان ومكان وربما كان متأثراً بفكرة معاصرة شكسبير بالناقد (البولوني) يان كوت في كتابه «شكسبير معاصرنا»، والذي قام بترجمته، وإن كنا نلمس في دراسته لهذه المسرحية بالذات تفرد صوته، وعدم تأثر في تفاصيل الدراسة ويبدو لنا أن جبرا لم يتابع فقط أعمال شكسبير قراءة وترجمة، بل تابع أيضاً النقد الذي قيل حوله، وكثيراً ما نجده يقدم لترجماته بدراسات لنقاد غربيين[١٤]وقد لاحظ كيف تطور منهجهم النقدي اليوم (في مقدمة مسرحية «مكبث»)، فتحول النقد «من التأمل في الشخصية، إلى التأمل في الشعر الذي تتحقق من خلاله هذه الشخصية والجو الدرامي نفسه، فانصب الكثير من الاهتمام على الصور والكنايات التي تصنع هذا الشعر، أي أن دراسة المسرحية الشكسبيرية اليوم، هي في الأغلب محاولة لكشف الأسرار الشعرية التي تجعل من شكسبير ذلك الصانع السحري الذي نقصده في كل فترة، طالبين إطلالة أخرى على عالمه، فنرى ناحية جديدة من نواحي ذهنه الفذ.»[١٥]

وهو في مقدمته لترجمة مسرحية شكسبير الأخيرة «العاصفة» نجده يرى فيها خلاصة عبقرية شكسبير الشعرية «فلئن تكن إحدى مزاياه أنه أغزر شاعر عرفته الانكليزية ألفاظاً وصوراً، فقد شحن هذه المسرحية وقد بلغ القمة من براعته اللفظية بسحر أسلوبه الأخير الذي يعتمد ضغط أكبر قدر من المعاني في أقل عدد من الكلمات جاعلاً معظم المسرحية في الوقت نفسه في خفة الهواء الذي صنع منه آرييل، بعد أن قضى السنين في خلق شخصيات يتصارع فيها التراب والنار والظلام.»[١٦]

إنه يبين أن من بين شروط نجاح المسرحية العناية الشديدة بالأسلوب مع الحفاظ على أهمية المعنى.

وربما كان اهتمام الناقد بتقديم أعمال شكسبير (عن طريق الترجمة) وبنقدها دليلاً على أن هناك رغبة لدى الناقد في إرساء قواعد مسرحية عربية على أسس متينة.

وفي مجال المسرح العربي نجد الناقد يتناول مسرحيات غسان كنفاني («الباب» «القبعة» «النبي»، «وجسر الابدية») جملة ولا يفرد بالدراسة إلا مسرحية «الباب». وهو يتلمس في هذه المسرحيات فلسطينيتها، مع أنها في الظاهر لا تذكر اسم فلسطين، ففي رأيه أن «المنطوى الفلسطيني قائم بقوة من البداية إلى النهاية، على نحو رمزي أحياناً، وتجريدي أحياناً أخرى. ومهما يصعب تعيين المتوازيات بين المعاني الظاهرة والدلائل الضمنية، فإن الوحي الفلسطيني هو الوحي الدائب الملحوح في كل التضاعيف سواء أبرزت المعاني أم خفيت، ولكن بقدر ما كان غسان كنفاني مسكوناً بالقضية على نحو صريح عديد الأوجه فقد كان مسكوناً بهاجس شخصي بحت هاجس دائب لحوح أيضاً، يتفاعل مع القضية، وينفصل أحياناً متشبثاً بخصوصيته: إنه الهاجس الفكري المطلق يتصف به المبدعون الكبار...»[١٧]

إن القراءة النقدية المعمقة للنص التي لا تقف عند ظواهر الأمور، ويضاف إليها الحساسية الخاصة التي يتمتع بها الانسان الفلسطيني المحروم من أرضه، فلا يظهر لديه أي تعمد أو افتعال، هي منطلق الناقد الوحيد، ولذلك نجده ينتبه إلى الخصوصية الثانية التي تتمتع بها مسرحياته، وهي طرحها لقضايا ذات طابع شمولي، تهم كل إنسان (القلق على المصير، شمولية العذاب، شمولية تخطي العذاب . . .).

غير أن الناقد يقف عند قضيته الخاصة بتفصيل أكبر، ونحن هنا لا نستطيع أن نلومه على حماسته هذه حتى إنه يرى شخصيات هذه المسرحية كلها فلسطينية، دون أن ينص الكاتب على ذلك صراحة، «شداد» جندي فلسطيني منفي، «المتهم» يمثل آلاف المثقفين الفلسطينيين، و «فارس» فلسطيني يعيش في مخيم للاجئين في بلد عربي ما، «وإزاء هواجس الموت التي تضطرب في نفوس هؤلاء جميعاً يقف دائماً على النقيض الفلسطيني الهائل الذي قد لا يفهمه الآخرون بسهولة أو يصدقونه، هاجسهم بالحياة وإيمانهم بها، لأن في ذلك الايمان تحقيق الذات الفلسطينية في النهاية، وفيه الغلبة الأخيرة.»[١٨]

ولكن الناقد في غمرة حماسته لا يسأل نفسه هذا السؤال: هل استطاعت هذه الشخصية الذهنية المجردة، التي رآها رموزاً لأبناء شعبه، أن تعبر فعلاً عن قضية شعبه، كما عبرت عنها رواياته؟ وهذا الإغراق في الرمز التجريدي، بشكل لم نعهده في رواياته، أيتناسب والتزام الكاتب؟

والحقيقة أن الناقد لا يستطيع في دراسته لمسرحة «الباب» أن يتناولها دون الاستعانة بدراسة رواية «رجال في الشمس» التي يراها تلقي ضوءاً على المسرحية، بل تكاد تكون امتداداً لها في رأيه ففي كل من الرواية والمسرحية «انغلاق رهيب على الأشخاص في الاولى ينغلق الأبطال في خزان يقضي عليهم، وفي الثانية ينغلق شداد في غرفة في عالم الاله «هبا». . . غير أن في «الباب» كفعل مسرحي تعويضاً نفسياً كبيراً عن الخذلان المفروض على أبطال «رجال في الشمس». . .»[١٩].

ولكن الرواية، باعتقادنا، كانت أكثر تأثيراً من المسرحية وأكثر إقناعاً، وذلك لتوازي الرمز والواقع فيها، أما في هذه المسرحية فقد ألغي الواقع لصالح الرمز والتجريد المطلق، ولذلك لن يستطيع هذا العمل الوصول إلى القارىء، أو المشاهد والتأثير به.

ومما يلفت نظر الناقد في هذه المسرحية، تطلع مؤلفها نحو الفعل، ولكن قبل ممارسته يمهد له بالفكرة ولذا «فإن المسرحية مثقلة بالفكرة السكونية أكثر منها بالفعل الدرامي، إذ إن المؤلف الشاب لم يهمه بعد أن يرى أن الفعل المسرحي ليس بالضرورة تنفيذاً للفكرة المسبقة، وأن الفكرة تأتي لاحقة، منبثقة عن الفعل صراحة أو ضمناً. وهكذا نرى أن «الباب» تكاد تقع في نصفين أولها شديد الحركة في بداياته لا يلبث أن تتباطأ الحركة في أواخره، والثاني يدور حول نفسه دوران اللغز.»[٢٠]

هنا يقف الناقد عند جانب هام في المسرحية، وهو طغيان الجانب الفكري على الفعل

الدرامي الأمر الذي يسيء إلى المسرحية، لأنها تقدم إلى جمهور لتمثل على خشبة المسرح لا لتقرأ، وكلما قل نصيبها من الفعل قلت إمكانية نجاحها، خاصة وأن هذا الفن لم ترسخ دعائمه في ذهن الجمهور بعد، حتى يصبح بالإمكان تجاوز بعضها، أو اللحاق بأحدث الصرعات المسرحية الحديثة، التي فيها المناسب وغير المناسب لمسرح عربي ما زال يشق طريقه.

وقد بدا لنا غسان كنفاني، في دراسته للمسرحية «بيت الجنون» لتوفيق فياض، معجباً بها لكونها تستند إلى أحدث التقنيات الحديثة دون أن يفسد هذا الأمر التزامها بالقضية، «فسامي» وحده بطل المسرحية، «وكلمة وحده ليست رفاهاً تكتيكياً في المسرحية، ولكنها إعلان عن الموقف بالشكل، والجمهور الذي يواجهه البطل طرف في صلب المسرحية.»(٢١)

فبطلها الوحيد الذي يواجه كافة التحديات هو كلمة المقاومة، التي تؤلف المسرحية قصتها، وترمز لها برجل معزول ومطارد في الداخل والخارج، ولكنه في النهاية يقاتل وحده، ويبدو كنفاني بهذه المسرحية التي يراها نموذجاً «للبساطة الاصلية التي تتم فيها عملية الربط المعقدة. . .»(٢٢)لذلك عدها علامة بارزة في أدب المقاومة في الأرض المحتلة.

والحقيقة أن كنفاني كما كان أول من عرف بشعر الارض المحتلة، فقد كان أول من عرف بمسرحياتها أيضاً، وتابعه في هذا المنهج خليل السواحيري، فعرف بالنشاط المسرحي في الارض المحتلة وتوقف عند مسرح «بلالين» في الضفة الغربية وبين اتجاهاته، وأهم مبادئه (التوجه إلى التراث الشعبي الفلسطيني، ومخاطبة الجماهير المسحوقة، من عمال وفلاحين بلغة عامية.)(٢٣)

كما تابع مسرحية سميح القاسم «كيف رد الراعي مندل على تلاميذه» ومسرحية «الابن» فسلط كل اهتمامه على ناحية المضمون دون أن يوجه أي اهتمام للجانب الفني.

إن ما يمكن للمرء أن يلاحظه أن النقد المسرحي الفلسطيني، كذلك العربي، ما زال في بداياته، وأن النقد القصصي قد سبقه بمراحل، ربما لأن فن القصة قد استطاع أن يثبت وجوده في عالمنا العربي أكثر من فن المسرحية، فما زال هذا الفن بين مد وجزر، يتقدم تارة ويتراجع تارة أخرى، ففي سورية مثلاً فشل المسرح القومي في الالتحام بحياة الناس، «ولم يستطع أن يجرهم إليه بعرض ما يثير تفكيرهم وعواطفهم كي يتلاحموا به، وإنما لجأ إلى أسلوب المسرح التجاري وأسلوب الابهام.»(٢٤) مع أنه مسرح تابع للدولة.

وهكذا امتدت يد العبث والتهريج لهذا الفن، فأدت إلى فقدانه فاعليته وحيوته بين الجمهور أي انحرافه عن ممارسته دوره، هذا من جهة ومن جهة أخرى يحتاج المسرح إلى امكانات مادية كبيرة، لأن المسرحية تمثل ولا تقرأ كالقصة التي تكتفي بمؤلفها، في حين نجد المؤلف المسرحي بحاجة إلى من يكمله (المخرج، الممثل، المكان. . .).

والحقيقة أننا مازلنا نفتقد الناقد المسرحي المتخصص والمتفرغ لهذا الفن، في حين وجدنا في فن القصة، ظاهرة تفرغ النقاد له قد بدأت بالظهور.

أخيراً يمكننا القول: إن ظاهرة تأريخ فن المسرحية في النقد الفلسطيني والتعريف به قد طغت على نقده، ربما من أجل المساهمة في إرساء قواعـده، في ذهن كتاب المسرح من جهـة، وخلق جمهور متفهم لهذا الفن من جهة أخرى.

حواشي الباب الثاني :

النقد التطبيقي ومناهجه

ـ اولاً : نقد الشعر

(١) جبرا : النار والجوهر، المقدمة، ص ٥ .

(٢) المصدر السابق : ص ١٦٧ .

(٣) د. عباس: فن الشعر، ص ٢٤٥ .

(٤) د. عباس، د. نجم: الشعر العربي في المهجر، ص ١٣٦ .

(٥) د. عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٤٢ .

(٦) المصدر السابق : ص ٤٣ .

(٧) المصدر السابق : ص ٥٦ .

(٨) جبرا : النار والجوهر، ص ١٨٠ .

(٩) المصدر السابق : ص ٢٥ .

(١٠) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٣١٢ .

(١١) المصدر السابق: ص ٣٠١ .

(١٢) د. كامل السوافيري : الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني، مكتبة الانكلو المصرية، ط ١، ١٩٧٣، ص ٦٢ .

(١٣) المصدر السابق : ص ٣٠٥ .

(١٤) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٢١٧ .

(١٥) جبرا : الرحلة الثامنة، ص ٢٩ .

(١٦) كنفاني : المجلد الرابع (الدراسات الأدبية)، ص ٢٧٦ .

(١٧) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٢٥٠ .

(١٨) د. عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ٧٦ .

(١٩) المصدر السابق: ص ٦٤ .

(٢٠) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٣٦٦ .

(٢١) نزيه أبو نضال : جريدة التعميم، ١٠/٤/١٩٨٤، ع (٩٥).

(٢٢) اعداد علي حسين خلف : أبو سلمى زيتونة فلسطين، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بدون تاريخ، ص ١٧٦ .

(٢٣) نزيه أبو نضال : جدل الشعر والثورة، ص ٢٠٣ ـ ٢٠٤ .

(٢٤) خالد علي مصطفى : الشعر الفلسطيني الحديث، منشورات وزارة الثقافة العراقية، بغداد، ط ١، ١٩٧٨، انظر صفحة ٢٣٨ .

(٢٥) د. عبد الرحمن ياغي : حياة الأدب الفلسطيني، ص ٢٨٩ .
(٢٦) د. عبد الرحمن ياغي : شعر الأرض المحتلة، ص ١١٠ .
(٢٧) المصدر السابق : ص ١٨٢ - ١٨٣ .
(٢٨) ص ٥٩١ .
(٢٩) المصدر السابق : ص ٦٥٦ .
(٣٠) اليوسف : ما الشعر العظيم، ص ٥٠ .
(٣١) اليوسف : ما الشعر العظيم، ص ١٥٠ بتصرف .
(٣٢) د. عباس : بدر شاكر السياب ص ١٩٨ .
(٣٣) المصدر السابق : ص ٣١٥ - ٣١٦ .
(٣٤) د. عباس : من الذي سرق النار، ص ١٦١ .
(٣٥) د. عبد الرحمن ياغي : بنية القصيدة في شعر نازك الملائكة، ص ٧١٧ .
(٣٦) د. كامل السوافيري : الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين، ص ٦٢٣ .
(٣٧) اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي، من ص ٢٩٩ إلى ٣١٠ باختصار .
(٣٨) المصدر السابق : ص ٣١٦ .
(٣٩) المصدر السابق : ص ٣٢١ .
(٤٠) المصدر السابق : ص ٥٧ .
(٤١) اليوسف : الشعر العربي المعاصر ص ٢٧ .
(٤٢) المصدر السابق : ص ١٥٤ .
(٤٣) المصدر السابق : ص ١٩٨ - ١٩٩ .
(٤٤) اليوسف : مجلة الموقف الأدبي، ع ١٣١، ص ١٣٠ .
(٤٥) د. عباس : فن الشعر ص ١١٠ .
(٤٦) د. عباس : بدر شاكر السياب، ص ٣١٦ .
(٤٧) د. عباس ود. نجم : الشعر العربي في المهجر ص ١٧٣ - ١٧٤ .
(٤٨) د. عباس : من الذي سرق النار، ص ١٠٢ .
(٤٩) المصدر السابق : ص ١٣٨ .
(٥٠) المصدر السابق : ص ٢٥٣ .
(٥١) جبرا : النار والجوهر، ص ٨٩ .
(٥٢) المصدر السابق : ص ٣٤ .
(٥٣) د. عبد الرحمن ياغي : حياة الأدب الفلسطيني، ص ٢٩٢ .
(٥٤) د. حسام الخطيب : سليمان العيسى، الموهبة والفن، من كتاب «الكتاب أرق» سليمان العيسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٤، ص ٤١٩ .
(٥٥) جبرا : الرحلة الثامنة، ص ١٩ .
(٥٦) جبرا : النار والجوهر، ص ٥٢ .
(٥٧) المصدر السابق : الصفحة نفسها .

(٥٨) المصدر السابق: ص ١٨١ .
(٥٩) المصدر السابق: ص ١٦٢ .
(٦٠) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٢٣٦ .
(٦١) د. عباس: بدر شاكر السياب، ص ٣٧١ .
(٦٢) المصدر السابق: ص ٢٠٤ .
(٦٣) د. عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٦٩ .
(٦٤) د. عباس: بدر شاكر السياب، ص ٣٢١ .
(٦٥) د. عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٦٦ بتصرف .
(٦٦) د. عباس: ود. نجم: الشعر العربي في المهجر، ص ١٥٠ .
(٦٧) محمد مندور: في الأدب والنقد، ص ٢٠ .
(٦٨) د. عباس: بدر شاكر السياب، ص ٢٦٤ .
(٦٩) المصدر السابق: ص ٢٠٧ .
(٧٠) اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص ٤٠ ـ ٤١ .
(٧١) اليوسف: ما الشعر العظيم، ص ١٢٢ .
(٧٢) اليوسف: الشعر العذري، ص ١٣٠ .
(٧٣) اليوسف: الشعر العربي المعاصر، ص ١٤ ـ ١٥ .
(٧٤) المصدر السابق: ص ٤٨ .
(٧٥) المصدر السابق: ص ٢٥١ .
(٧٦) المصدر السابق: ص ١٦ .
(٧٧) جبرا: النار والجوهر، ص ٨٠ .
(٧٨) جبرا: الحرية والطوفان، ص ٤٢ .
(٧٩) اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص ٧٣ .
(٨٠) المصدر السابق: ص ٢٧٤ .
(٨١) د. السوافيري: الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين، ص ٦٢٤ ـ ٦٢٥ .
(٨٢) د. عباس: بدر شاكر السياب، ص ٤١٧ ـ ٤١٨ بتصرف .
(٨٣) د. عباس: من الذي سرق النار، ٤٨٧ .
(٨٤) د. عباس: فن الشعر ص ٢٤٥ .
(٨٥) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ١٢٧، بتصرف .
(٨٦) أبو نضال: جدل الشعر والثورة، ص ٢٢٨ .
(٨٧) المصدر السابق: ص ٢٣٢ .
(٨٨) المصدر السابق: ص ٢٣٦ .

ـ ثانياً: نقد فن القصة

(١) الكتب الثلاثة الأخيرة لم نستطع الحصول عليها، لأنها كانت قيد الطبع علمنا بوجودها من خلال رسالة شخصية من قبل د. عبد الرحمن ياغي (في ٣/٣/٨٤).

(٢) مخطوطة رسالة دكتوراه باشراف د. سهير القلماوي، جامعة القاهرة، ١٩٨١.

(٣) مخطوطة رسالة دكتوراه (بالفرنسية) باشراف د. ندى توميش، جامعة السوربون، باريس ١٩٧٨.

(٤) كنفاني: المجلد الرابع (الدراسات الأدبية)، ص ١٢٣.

(٥) راجع جبرا: ينابيع الرؤيا، من ص ٥٥ إلى ٥٩.

(٦) جبرا: الحرية والطوفان، ص ٥٩.

(٧) د. الخطيب: القصة عند فؤاد الشايب، «مجلة المعرفة، س ٢٢، ع ٢٦٣، ك ٢، ١٩٨٤ ص ١١ ـ ١٢.

(٨) د. الخطيب: «مراد السباعي أين موقعه من الاتجاهات الفنية»، الموقف الأدبي ع ١٥٣ ـ ٥٤.

(٩) د. الخطيب: «حول الرواية النسائية في سورية»، مجلة المعرفة، ع ١٦٨، شباط، ١٩٧٦ ص ٥٨.

(١٠) د. الخطيب: «حول الرواية النسائية في سورية»، مجلة المعرفة، ع ١٦٦، ك ١، ١٩٧٥ ص ٩١.

(١١) د. الخطيب: «تبعات قومية في الرواية السورية»، مجلة الموقف الأدبي، ع ١٢٩ ـ ١٣٠، ك ٢ ـ شباط، ١٩٨٢، ص ١٧.

(١٢) د. الخطيب: ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص ١٣٢.

(١٣) د. الخطيب: «الموضوع الفلسطيني في ثلاث روايات»، مجلة المعرفة، ع ٢١٨، نيسان، ١٩٨٥ ص ٨٢.

(١٤) جبرا: الرحلة الثامنة، ص ٧٤.

(١٥) D. Darraj: Le patrimoine culturell Palestinian ouvrage preparé par Maher Al-Charif, Editions le syconore, ouvrage publié avec la collaboration de L'Unesco, 1980, p. 127.

(١٦) د. دراج: مجلة الهدف، ع (٨٠٣)، س (١٧)، ٣ شباط، ١٩٨٦ ص ٩٨ بتصرف.

(١٧) د. دراج: حوار في علاقات الثقافة والسياسة ص ٥٣.

(١٨) د. دراج: مجلة شؤون فلسطينية، ع ، ١٢٠ بتصرف.

(١٩) د. شكري عزيز ماضي: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص ٢١٨.

(٢٠) المصدر السابق: ص ٦٣.

(٢١) د. أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني، ص ٣٩.

(٢٢) د. نجم: القصة في الأدب العربي الحديث، ص ٧٦ ـ ٧٧ بتصرف.

(٢٣) أبو أصبع: فلسطين في الرواية العربية، ص ٢٤٣ بتصرف.

(٢٤) د. الخطيب: روايات تحت المجهر، ص ٩٤.

(٢٥) المصدر السابق: ص ٢٣٩.

(٢٦) د. الخطيب: روايات تحت المجهر، ص ٢٨٠.

(٢٧) د. الخطيب: القدس، دمشق، القدس، ص ٢٥٨.

(٢٨) د. الخطيب: «القدس، دمشق، القدس»، ص ٢٥٨.

(٢٩) د. الخطيب: «رواية حسن جبل لفارس زرزور» المعرفة، ع (٥٦)، ت ١، ١٩٦٦، ص ١٢٧، بتصرف .

(٣٠) د. دراج : «البهلول» الايديولوجية الأدبية ، «مجلة شؤون فلسطينية»، ع (٨٩)، نيسان، ١٩٧٩ ، ص ٢٢٣ بتصرف .

(٣١) د. دراج : مجلة شؤون فلسطينية، ع ١٠٨، ص ١٢٧ .

(٣٢) د. دراج : «الفلسطيني بين الواقع والوهم الروائي في رواية جبرا» مجلة شؤون فلسطينية، ع ٩٥، ت ١، ١٩٧٩، ص ١٦٢ .

(٣٣) د. دراج : «الرواية الاخلاقية والعمل الأدبي» مجلة الحرية، ع ٩٦٢، ١٨ شباط، ١٩٨٠، ص ٦٠ .

(٣٤) د. دراج : «أميل حبيبي ودلالة الساخر» مجلة الطريق، ع ٦، ك ١، ١٩٧٩ ص ١٥٤ ـ ١٥٦ باختصار .

(٣٥) د. ماضي: انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص ١٨٤ .

(٣٦) المصدر السابق: ص ١٣١ .

(٣٧) د. أفنان القاسم : غسان كنفاني، البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني، منشورات وزارة الثقافة العراقية، بغداد، ١٩٧٨، ص ٢٨٣ .

(٣٨) فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ٧٢ بتصرف .

(٣٩) المصدر السابق: ص ٧٣ .

(٤٠) المصدر السابق: ص ٧٦ ـ ٧٧ .

(٤١) صالح أبو أصبع: فلسطين في الرواية العربية، ص ٢٢١ .

(٤٢) المصدر السابق: ص ٩٦ .

(٤٣) د. أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني ص ٣٨٣ .

(٤٤) المصدر السابق: ص ٣٥ .

(٤٥) نزيه أبو نضال: جريدة اللواء، ٢٠/٥/٧٩ .

(٤٦) المصدر السابق: ١١/٢/٧٩ .

(٤٧) د. عبد الرحمن ياغي: القصة القصيرة في فلسطين والأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص ٢٥٨، بتصرف .

(٤٩) المصدر السابق: ص ١٨٥ بتصرف .

(٥٠) د. دراج : «البطل في الرواية بين الامكانية المجردة والامكانية الفعلية»، مجلة الكاتب، ع ١ شباط ١٩٧٨، ص ٦٦ بتصرف .

(٥١) المصدر السابق: ص ٦٨ بتصرف .

(٥٢) د. دراج: مجلة شؤون فلسطينية، ع ٩٥، ص ٢٤ .

(٥٣) د. دراج: مجلة الحرية، ١٨/٢/، ١٩٨٠ بتصرف ع (٩٥٢) .

(٥٤) د. دراج: «البطل في الرواية بين الامكانية المجردة والامكانية الفعلية» مجلة الكاتب الفلسطيني، ع ١، شباط، ١٩٧٨، ص ٧٣، بتصرف .

(٥٥) د. دراج: «العشاق»، مجلة الكاتب الفلسطيني، عدد ٢ .

(٥٦) د. الخطيب: روايات تحت المجهر، ص ١٠٠ .

(٥٧) د. الخطيب: سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، ص ١٥٠ .

(٥٨) المصدر السابق: ص ١٤٨ - ١٤٩ .

(٥٩) د. الخطيب: مجلة المعرفة، ع ١٦٨، ص ٥٢ - ٥٣ بتصرف .

(٦٠) فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ١٥٩ .

(٦١) المصدر السابق: ص ٨٠ - ٨١ .

(٦٢) المصدر السابق: ص ١٠٧ .

(٦٣) اليوسف: رعشة المأساة، ص ٨ .

(٦٤) المصدر السابق: ص ٥٨ .

(٦٥) أبو أصبع: فلسطين في الرواية العربية، ص ٣٨ .

(٦٦) المصدر السابق: ص ٢٢٣ .

(٦٧) د. عبد الرحمن ياغي: الجهود الروائية، ص ١٦٥ .

(٦٨) نزيه أبو نضال: أدب السجون، دار الحداثة، بيروت، ٧ (١)، ، ١٩٨٠ ص ١٣١ .

(٦٩) د. هاشم ياغي: القصة القصيرة في فلسطين والاردن، ص ١٩٧ .

(٧٠) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٣٦ .

(٧١) أبو أصبع: فلسطين في الرواية العربية، ص ٢٤٤ .

(٧٢) د. نجم: القصة في الأدب العربي الحديث، ص ٢١٤ .

(٧٣) وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ٥٦ .

(٧٤) د. القاسم: غسان كنفاني والبنية الروائية، ص ٢٤١ - ٢٤٢ بتصرف .

(٧٥) المصدر السابق: ص ٢٤٧ .

(٧٦) المصدر السابق: ص ١٦١، بتصرف .

(٧٧) د. دراج: مجلة الطريق، ع ٦، ك ١، ١٩٧٩ .

(٧٨) د. دراج: «الانتاج الروائي والطليعة الأدبية»، مجلة الكرمل ع ١، شتاء، ١٩٨١، ص ١٣٦ .

(٧٩) د. دراج: «اختزال القصة واعدام القصة» مجلة الحرية / ٢٦ ت ١، ١٩٨١، ص ٩٨ بتصرف .

(٨٠) د. الخطيب: روايات تحت المجهر، ص ٢٠٨ .

(٨١) المصدر السابق: ص ١١١ .

(٨٢) المصدر السابق: ص ٦٨ .

(٨٣) د. الخطيب: مجلة المعرفة، ع ١٦٨، ص ٥٦ .

(٨٤) د. الخطيب: روايات تحت المجهر، ص ٢٨٤ .

(٨٥) د. الخطيب: القصة القصيرة في سورية، ص ١٣٨ .

(٨٦) المصدر السابق: ص ٣٤ .

(٨٧) د. الخطيب: ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص ٩٨ - ٩٩ .

(٨٨) د. الخطيب: القصة القصيرة في سورية، ص ١٤٠ - ١٤١ .

(٨٩) المصدر السابق: ص ١٩٠ .

(٩٠) د. الخطيب: مجلة المعرفة، ع ٢٦٣، ص ١٣ - ١٤ .

(٩١) د. عباس: من الذي سرق النار؟ ص ٢٦٤ .

(٩٢) فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ٢٦٤ .

(٩٣) فخري صالح: القصة الفلسطينية في الأرض المحتلة، ص ٣٣ بتصرف .

(٩٤) د. هاشم ياغي: القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص ٢٢٧ .

(٩٥) د. الخطيب: أبحاث نقدية مقارنة، ص ١٣٠ .

د. الخطيب: أبحاث نقديه مسريه، ص ١٢٠ .

(٩٦) غراهام هو: مقالة في النقد، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى للآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة جامعة دمشق، ط ١، ١٩٧٣، ص ١٤٣ .

(٩٧) د. نجم: القصة في الأدب العربي الحديث، ص ٤٩ .

(٩٨) المصدر السابق: ص ٢٩٧ .

(٩٩) د. الخطيب: «دراسات في الرواية السورية» مجلة «الموقف الأدبي»، ص ٥٩ - ٦٠، آذار - نيسان، ١٩٧٦ ص ٢٠ .

(١٠٠) د. الخطيب: روايات تحت المجهر، ص ٢٤٥ - ٢٤٦ .

(١٠١) المصدر السابق: ص ٨٨ .

(١٠٢) د. الخطيب: مجلة المعرفة، ع ٥٦، ص ١٢٨ .

(١٠٣) د. الخطيب: القصة القصيرة في سوريا، ص ١٦٨ .

(١٠٤) د. الخطيب: «مجموعة الخيبة ورواية الطريد»، مجلة المعرفة، ع ٥٣، تموز ١٩٦٦، ص ١٥٠ .

(١٠٥) د. دراج: مجلة شؤون فلسطينية، ع ١٢٠، ص ١٢٢ .

(١٠٦) المصدر السابق: ص ١٢٣، بتصرف .

(١٠٧) د. دراج: «الوعي الفلسطيني في الرواية الفلسطينية»، مجلة قضايا عربية، ع ١، ك ٢، ١٩٧٩، ص ٢٧٤ .

(١٠٨) المصدر السابق: ص ٢٧٣ .

(١٠٩) D. Darraj: Le patrimoine culturel Palestinien, p 157.

(١١٠) وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص ١٦٤ .

(١١١) د. دراج: مجلة شؤون فلسطينية، ع ٩٥، ص ١٥٠ .

(١١٢) د. أحمد أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني، ص ٣٧١ .

(١١٣) المصدر السابق: ص ٢٨٠ .

(١١٤) روزماري صايغ: الفلاحون الفلسطينيون، ص ٣٨ - ٣٩ بتصرف .

(١١٥) د. عبد الرحمن ياغي: في الأدب الفلسطيني الحديث، ص ٦٧ .

(١١٦) المصدر السابق: ص ٧١ .

(١١٧) المصدر السابق: ص ٢٣٨ .

(١١٨) د. ياغي: الجهود الروائية، ص ١٩١، بتصرف .

(١١٩) د. ماضي: أثر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية السورية، ص ١٩، بتصرف .

(١٢٠) أبو نضال: أدب السجون، ص ٨٤ .

(١٢١) السواحري: زمن الاحتلال، ص ٢٤ .

(١٢٢) صالح: القصة الفلسطينية القصيرة، ص ١١ .

(١٢٣)د. عبد الرحمن ياغي : حياة الأدب الفلسطيني، ص ٤٨٣ .

(١٢٤) المصدر السابق: ص ٤٨١ ـ ٤٨٢ .

(١٢٥) جبرا: عرق وقصقص أخرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ٢، ١٩٧٤ ص ٦٩ ـ ٧٦ .

(١٢٦) د. هاشم ياغي: القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص ٢٦٤ .

(١٢٧) نجاتي صدقي: الشيوعي المليونير، دار الكاتب العربي، بيروت، ١٩٦٣، ص ١٧٢ .

(١٢٨) د. أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني، ص ١٠٥ .

(١٢٩) بول فان تييغيم: الرومانسية في الأدب الأوروبي، ج ٢، ترجمة صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨١، ص ١٠٦ ـ ١٠٧ .

(١٣٠) د. الخطيب: روايات تحت المجهر، ص ٤٦ .

(١٣١) د. أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني، ص ٢٩٥ بتصرف .

(١٣٢) المصدر السابق: ص ٢٩٨ .

(١٣٣) المصدر السابق: ص ٣٩١ بتصرف .

(١٣٤) أبو اصبع: فلسطين في الرواية العربية، ص ١٢٧، بتصرف .

(١٣٥) المصدر السابق: ص ١٢٩، بتصرف .

(١٣٦) د. أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني، ص ٢٩٩ .

(١٣٧) الخطيب: مجلة المعرفة، ع ٥٣، ص ١٥٤ .

(١٣٨) د. أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني، ص ١٤٢ .

(١٣٩) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٢٦٦ .

(١٤٠) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٤٠ .

(١٤١) صالح: القصة الفلسطينية القصيرة، ص ١١١ .

(١٤٢) السواحري: زمن احتلال، ص ٢٩ ـ ٣٠ .

(١٤٣) المصدر السابق: ص ٣٨ .

(١٤٤) د. الخطيب: القصة القصيرة في سورية، ص ٤٥ .

ـ ثالثاً: فن المسرحية

(١)د. نجم: المسرحية في الأدب العربي ص ٢٧٩ .

(٢) المصدر السابق: ص ٢٨٨ .

(٣) المصدر السابق: ص ٢٩٧ .

(٤) المصدر السابق: ص ٣٠٦ .

(٥) المصدر السابق: ص ص ٣٠٩ بتصرف .

(٦) د. عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية، ص ٢٢٧ .

(٧) د. غالي شكري: العنقاء الجديدة، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٧٧، ص ١٠٩ .

(٨) د. ياغي: في الجهود المسرحية، ص ٢٠٣ .

(٩) المصدر السابق: ص ٢٠١ .

(١٠) المصدر السابق: ص ٢٧٩ .

(١١) د. ياغي: في الأدب الفلسطيني الحديث، ص ٢٠٩ .

(١٢) جبرا: الحرية والطوفان، ص ١٦٣، (عن مقدمة ترجمة مسرحية هملت) .

(١٣) جبرا: النار والجوهر، ص ١٨٥ - ١٨٦ .

(١٤) قدم لمسرحية «مكبث» بدراسة كينيث ميوار «كريولانس» مقدمة بقلم يات كوت «العاصفة»، مقدمة لآرثر كوبلر كوتش، «عطيل» مقدمة بلم آ. سي براولي .

(١٥) شكسبير: مكبث، ترجمة جبرا، المقدمة، ص ٥ و٦ .

(١٦) شكسبير: العاصفة، ترجمة جبرا، المقدمة، ص ٥ .

(١٧) جبرا: ينابيع الرؤيا، ص ٢٠ .

(١٨) المصدر السابق: ص ٢٩ .

(١٩) المصدر السابق: ص ٢٠ - ٢١ .

(٢٠) المصدر السابق: ص ٢٣ .

(٢١) غسان كنفاني: المجلد الرابع (الدراسات الأدبية)، ص ٢٥٢ .

(٢٢) المصدر السابق: ص ٢٥٥ .

(٢٣) خليل السواحري: عن الاحتلال، ص ١٠٢ بتصرف

(٢٤) فرحان بلبل: المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط ١، ١٩٨٤، ص ٢٠ .

الباب الثالث

الخصائص المشتركة لدى النقاد الفلسطينيين ودورهم في إطار النقد العربي

الفصل الأول

الخصائص المشتركة لدى النقاد الفلسطينيين

الخصائص المشتركة في مجال النظرية

لاحظنا سابقاً، بعض السمات المشتركة بين النقاد الفلسطينيين، سنحاول في هذا الفصل رصدها دون أن نعني بذلك إلغاء فردية الناقد ومواهبه الخاصة التي ملسناها في الفصول السابقة بل هي محاولة للتوصل الى جواب لسؤال لابد أن يطرح نفسه في مثل هذه الدراسة وهو: هل شكل هؤلاء النقاد رغم الشتات، تياراً نقدياً مشتركاً؟

صحيح أن الفلسطينيين فرقتهم النكبة في بلاد الشتات، لكن معاناتهم، فيما نعتقد، تكاد تكون، واحدة، كذلك كانت ظروف البلاد العربية التي استقروا فيها واحدة تقريباً (جهل، تخلف، فقر)، لذلك لم نجد بينهم خلافاً كبيراً في الفكر أو الرؤية النقدية والمنهج، ولو نظرنا إلى امكاناتهم الثقافية لوجدناها متقاربة، حتى أن إتقان اللغة الانجليزية يكاد يكون سمة غالبة عليهم، بل إن قسماً منهم خريج كلية واحدة هي الكلية العربية في القدس (د. احسان عباس، د. محمد يوسف نجم، جبرا ابراهيم جبرا، د. عبد الرحمن ياغي، د. هاشم ياغي.) ومن الجدير بالذكر أن هذه الكلية تهتم بالثقافتين العربية والغربية معاً، وقد تابع هؤلاء دراستهم العليا بعد

النكبة في مصر، باستثناء جبرا الذي تابع دراسته في انكلترة.

وقد مارس معظم النقاد الفلسطينيين مهنة التدريس في الجامعات والمدارس، فلم يكن النقد مهنة يعتمد عليها رزقهم، مما ساعدهم على العناية بانتاجهم النقدي، وشغفهم بالكيفية لا بالكمية فمن الطبيعي أن هذا القول لايعني عدم تفرغهم للعمل النقدي، إذ إن عملهم التدريسي يكاد يكون جزءاً من فعاليتهم النقدية، بل إن بعضهم يراه مجالاً حيوياً ممتعاً[1]، ولعل إيثارهم للوضوح والبساطة في مؤلفاتهم النقدية أتى نتاجاً طبيعياً لهذه المهنة، ولا ننسى أيضاً رغبتهم في الوصول إلى أكبر قدر من القراء، ليتمكنوا عبر النقد من ممارسة دورهم، إلى جانب الأدباء، في بثّ روح التجديد، وتأسيس أركان الحداثة في النفوس، ونشر الوعي الجمالي والمعرفي بينهم، على أمل أن يسهم ذلك في تغيير حالة الجدب التي أدت إلى النكبة.

لقد ألفيناهم دعاة للحداثة، ففي مجال الشعر الحديث كانوا من أوائل النقاد الذين وقفوا إلى جانبه فعّرفوا به وصححوا مسيرته (د. عباس، جبرا) وتحدثوا عن أزمته (اليوسف)، حتى اننا لم نجد ناقداً فلسطينياً تقليدياً أو متعصباً ضده.

ولا ننسى مساهمتهم في التعريف بفن جديد وافد علينا هو فن القصة، وخاصة (د. نجم وجبرا)، بل إن بعضهم قد تفرغ لهذا الفن على المستوى التطبيقي، (د. الخطيب، د. دراج)

وقد شغلتهم قضية المعاصرة، كما شغلت غيرهم من النقاد العرب، فلم يكتفوا بالدعوة إليها، بل نجدهم من أكثر المساهمين في فتح نوافذ الأدب العربي على الأدب الغربي تأليفاً (جبرا، د. الخطيب. . .) وترجمة (جبرا، د. عباس، د. عبد الرحمن ياغي. . .).

ومما يجدر الانتباه اليه أن النقد الفلسطيني تعامل مع التيارات والأساليب الغربية الحديثة بوعي وبثقة بالنفس، فلم يقبلها كما هي، بل رأيناه يشدد على خصوصية مجتمعنا العربي واختلاف مشاكله عن مشاكل المجتمع الغربي، لذلك لم يكن مرحباً بتلك الاتجاهات التي تدعو إلى الفردية والهروب من المجتمع ومعاناته، كما أنه شدد على ربط التقنية الحديثة بالواقع، فسلط الضوء على معاناة الإنسان الداخلية (الأحلام والمكبوتات) والخارجية (هموم المجتمع وضغوطاته).

إذن هناك دعوة ملحة للاستفادة من الاتجاهات والتقنيات دون تقليدها، أي ارتداء ثوب لا يناسبنا، وهم في مقابل هذا الانفتاح على العالم الغربي، لم ينسوا ارتباطهم بتراثهم العربي الأصيل، لقد كانت دعوتهم للحداثة المبنية على أسس تراثية، فلا معاصرة من دون أصالة بنظرهم، إذ أن هذه الأصالة هي التي ستمنح الأدب هويته الخاصة به، فلا يكون نسخة عن الأدب الأوربي، لذلك دعوا إلى إحياء التراث بعد إجراء عملية انتقاء للأعمال الجيدة فيه، ليتم إبراز وجهه المشرق (ركزوا على الجوانب النضالية عند شعرائه، كالخوارج والمتنبي (د. عباس، جبرا) وركزوا على عظمته كالشعر الجاهلي، العذري، الصوفي، (اليوسف). . .).

ولا ننسى جهد د. عباس في التحقيق ليسهل دراسة التراث والاستفادة منه في حياتنا

المعاصرة، وقد رافق هذا الموقف المتزن من التراث والمؤثرات الغربية فهم عميق لوظيفة الفن ودوره، فرأوا فيه تنويراً للإنسان وحفزاً له للنهوض بحياته وذوقه، وهم يؤكدون أنه لن يستطيع ممارسة دوره هذا إلا بالسحر الكامن فيه، فكان ديدنهم التأكيد أن فاعلية الفن بشكله وبمضمونه معاً، ولم نجد لديهم فصلاً بين الشكل والمضمون أو اهتماماً بجانب دون آخر، في معظم الأحيان، وعلى هذا الأساس يبدو طبيعياً أننا لم نجد بينهم أنصاراً لمدرسة «الفن للفن» ولكن وجدنا أغلبهم من دعاة الالتزام بمفهومه العام غير الضيق، فهم يطالبون بربط الكلمة بالفعل الثوري، دون أن يعني هذا الالتزام تحول الأدب إلى مقالات سياسية وشعارات حزبية، أي أنهم ربطوا الأدب بالحياة دون اخلال بقيمته الجمالية، في أغلب الأحيان، فساهموا في تنقية مفهوم الالتزام بشكل نظري وبشكل تطبيقي، رفعوا أصبع الاتهام في وجه الأعمال الشعارية، محددين معنى الالتزام والواقعية الاشتراكية، ورفضوا المقولات المتزمتة الصادرة عنها.

الخصائص المشتركة في مجال التطبيق:

وقد شغلت النقد الفلسطيني الهموم الأدبية لقضيته، فوجدناه شغوفاً بمواكبة شعر المقاومة منذ انطلاقته وبين ريادته للشعر العربي إثر نكسة حزيران، واستطاع أن يظهر قدرة الشاعر الفلسطيني في التعبير عن معاناة الإنسان وصموده وتمسكه بأرضه، وكذلك رصد مراحل صعود هذا الشعر ومراحل هبوطه مبيناً أسباب ذلك كله، وبذلك لم تقف حماسته للشعر المقاوم في معظم الأحيان، عائقاً أمام الكشف عن مواطن ضعفه.

وقد وجدنا قسماً من النقاد تابع هم القضية في الأدب العربي، في فن القصة، (صالح أبو أصبع «فلسطين في الرواية العربية»، د. حسام الخطيب «الموضوع الفلسطيني في القصة السورية» كما وجدنا ظاهرة التخصص بالرواية الفلسطينية: د. دراج، د. أبو مطر) أو الشعر (د. كامل السوافيري «الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين») لعل كل ذلك من أجل تأكيد استمرارية القضية الفلسطينية في وجدان الإنسان العربي.

ويلاحظ المرء أن معظم النقاد الفلسطينيين قد تناولوا الأدب العربي، ولم يتمحور معظمهم حول أدب قضيتهم الخاصة، وهم لو فعلوا ذلك لوجد لهم الإنسان عذراً في ذلك (حماستهم لقضيتهم ورغبتهم في المساهمة إلى جانب الأدباء في هز وجدان الناس، والارتفاع بالمستوى الفني للأدب الفلسطيني).

وهذا يعني انطلاق النقاد الفلسطينيين في نقدهم للفنون الأدبية من وجهة نظر قومية، وقد ساعد الشتات على تنوع الأقطار العربية التي اهتموا بها، كل حسب بلد إقامته تقريباً، وحسب التواصل الثقافي بين الأقطار العربية: جبرا (العراق)، د. الخطيب (سورية)، د. نجم (لبنان)، د. عبد الرحمن ياغي (لبنان، الأردن، مصر)... الخ، بل نجد د. عباس قد عرف بأدب

السودان، هذا الأدب (وخاصة النثر منه) لا يكاد يكون معروفاً في أقطار المشرق العربي.

صحيح أننا قد نجد ناقداً متخصصاً بفن القصة الفلسطينية (د. فيصل دراج، وفاروق وادي، فخري صالح) إلا أننا قد نجد لهم أحياناً دراسات في القصة العربية (كما فعل د. فيصل دراج فدرس الرواية المصرية «جمال الغيطاني» والجزائرية «الطاهر وطار». . .) وهذا دليل على سعة أفقهم وحيويتهم وإيمانهم بالمصير العربي المشترك، وأن الأدب العربي في أي قطر هو ملك لأبناء العروبة في كل مكان، وكل عمل أدبي رائد من حق النقاد أن يشيروا إليه وأن يقفوا عند معطياته الجديدة، ليتم الاستفادة منها في دفع مسيرة الأدب العربي كله وبذلك تمتع معظم النقاد الفلسطينيين بشمولية النظرة، وبالحرص على ربط الأدب العربي بعضه ببعض.

كما برزت لدى بعضهم ظاهرة التخصص بنقد فن أدبي واحد، كالتخصص في النقد القصصي (د. الخطيب، د. دراج. . .) أو النقد الشعري (اليوسف، د. كامل السوافيري).

وقد لمسنا قلة اهتمامهم بفن المسرح، حتى اننا لم نجد من يتناوله من النقاد سوى (د. محمد يوسف نجم، د. عبد الرحمن ياغي) وربما كان ذلك بسبب وضع المسرح العربي الذي لم يثبت وجوده كما أثبتته القصة، إذ مايزال يعاني من صعوبة في الانتشار، والإقبال الجماهيري عليه، فيما لو قورن بالقصة.

الخصائص المشتركة في المنهج:

اعتمد معظم النقاد الفلسطينيين على النقد المنهج، وابتعدوا قدر الإمكان، عن النقد الانطباعي الذي يعتمد على التأثرية ويقوم بمهمة التبسيط لا التحليل مبتعداً عن الإثارة والكشف والتعليل.

صحيح أن معظم هؤلاء النقاد قد درّسوا، وما يزالون، في الجامعات العربية، إلا أننا لا نجد لديهم نقداً أكاديمياً وصفياً قائماً على المقاييس السلفية الصارمة، مبتعداً عن نقد أدب الحياة المعاصرة.

كما أننا لم نجد، تقريباً، ناقداً يلتزم منهجاً فلا يحيد عنه، بل هناك مرونة واضحة في التعامل مع المناهج النقدية الحديثة، وإن كانت نسبة الاستفادة من هذه المناهج تختلف من ناقد لآخر، المهم أن هناك سعياً دائباً نحو التكاملية في النقد لدى معظمهم، وإن كنا قد لاحظنا عدم استفادتهم استفادة كبيرة من معطيات المنهج البنيوي.

ولو بحثنا عن المنهج الذي يكاد يشكل القاسم المشترك بينهم لوجدنا المنهج الاجتماعي هو ما يغلب على معظم إنتاجهم، فهناك إلحاح لدى النقاد الفلسطينيين على ربط الفن الأدبي بالمجتمع والتأكيد على ضرورة الفكر الملتزم بالهم الوطني أو الاجتماعي في العمل الأدبي دون نسيان النواحي الفنية في معظم الأحيان.

وقد اهتم عدد كبير منهم بفن الرواية لكونه أكثر الفنون قدرة على تجسيد معاناة الإنسان وفهم ظروف المجتمع، وتصوير صراع الأفكار والأهواء فيه، ولذلك كان طبيعياً اهتمامهم بالاتجاه الواقعي في فن القصة، وعنايتهم بفهم الوسط الاجتماعي وملاحظة مدى استجابة الفنان له، وطريقته في الاستجابة التي تفصح عن آرائه الشخصية ورؤاه الاجتماعية في مختلف المواقف.

وقد طالب أكثر النقاد بالشخصية القصصية الفاعلة والمتطورة والنموذجية التي تجتمع فيها الخصائص الفردية والجماعية معاً.

وكذلك دعوا إلى لغة قصصية واقعية تبتعد عن الابتذال، فشجعوا عملية تطويع اللغة العربية للتعبير عن هموم الإنسان والمجتمع، وهاجموا اللغة الإنشائية والبلاغية كما رفضوا اللغة التقريرية ملحين على اللغة المبدعة.

ولم نجدهم يقفون عند لغة الحوار، إلا أن بعضهم لم يستهجن استعمال اللهجة المحلية فيه (د. احسان عباس، فاروق وادي، محمد يوسف نجم).

أما فيما يتعلق بالاتجاه الرومنتي والرمزي، فقد ندر اهتمام النقاد بهما، وهم إذا ما توقفوا عند الاتجاه الأول فإنهم يختارون تلك الأعمال الرومنتية الايجابية أي ذات الصحة والعافية، على حد قول د. احسان عباس، وهم دائبو الهجوم على الرومنتية السلبية لهروبيّتها وإغراقها في الذاتية. أما الاتجاه الرمزي فنجدهم قلما يتناولونه، وإن كانوا قد درسوا الأعمال التي تستعين بالرمز دون أن تغرق فيه (دعاها بعضهم «الرمزية الموضوعية» أو «الرمزية الواقعية»)، وهم، غالباً، معجبون بذلك العمل الأدبي الذي يتوازى فيه الواقع والرمز، ولم نجدهم يبدون إعجابهم بعمل رمزي منسلخ عن الواقع، وربما كان سبب عدم إعجابهم هذا، رغبتهم في أن يتجه الفن الأدبي نحو الفاعلية من أجل الوصول إلى القارىء، والتأثير به، ولذلك برز لديهم الجانب التطبيقي في النقد أكثر من الجانب النظري (هذا ما لمسناه عند د. عباس، د. الخطيب، اليوسف، د. دراج. . . .).

كما رأينا معظم النقاد الفلسطينيين قد اتبعوا منهج المقارنة بين الأعمال الأدبية العربية المعاصرة أو بين أعمال معاصرة وأعمال قديمة، أو بين أعمال أدبية عربية وأخرى غربية.

وقد ساعدتهم في هذا المنهج ثقافتهم الواسعة التي تجمع غالباً بين الأعمال التراثية والأعمال المعاصرة وبين الأدبين العربي والغربي.

والحقيقة أننا لم نجد في هذا المنهج نوعاً من المفاضلة السريعة التي تعتمد على أساس ذوقي بالدرجة الأولى، بل وجدنا نوعاً من المقارنة التي تتطلب وجود قاعدة من التعليل النقدي والنظرة العميقة والشاملة أيضاً.

أما طريقتهم في تناول العمل الأدبي، فقد وجدنا معظمهم ينظر اليه كشيْء بحد ذاته، له كيانه الخاص، حتى نكاد لا نجد خلطاً بينه وبين حياة صاحبه أو مواقفه الأيديولوجية، وإن كنا قد

لاحظنا لدى بعضهم (جبرا، د. الخطيب) الاستفادة من معـرفة حيـاة الفنان في مجـال دراسة النص الأدبي وهذا يكون، فيما نعتقد، لصالح النص الأدبي، خاصة حين يتم ذلك دون مبـالغة، فهنـاك اتزان ورفض للشعارية، وحرص على الظاهرة الأدبية المدروسة؛ في أغلب الأحيـان فلا تتيـه لديهم في أبحاث نفسية أو اجتماعية أو سيـاسية، وهنـاك تأكيـد على وجـوب تقويم العمـل الأدبي بحسب قيمته الجمالية لا بحسب موضوعه ولم نجدهم، على الأغلب، معنيـين بحشر الكاتب أو الشـاعر في إطار المذاهب أو القوالب الجامدة.

وكذلك وجدناهم يتناولون العمل الأدبي من خلال منهج الجنس الأدبي الذي ينتمي اليه دون أن نجـد خلطاً في طبيعة الأحكـام النقديـة، أي إضفاء حكم نقـدي لجنس أدبي معـين عـلى جنس آخر، وهذا ما يقودنا إلى سمة تكاد تغلب على نقدهم وهي الدقة والعمق أثناء النقد.

وقد امتازت اللغة النقدية لديهم بالدقة والوضـوح، إذ قلما يلجأ النـاقد الفلسـطيني إلى اللغة الشاعرية وإن كنا قد لمحنا ظاهرة الجمع بين لغـة الفكر ولغـة الأدب لدى بعضـهم وقـد أبدوا جميعـاً تقريباً، احتراماً شديداً للعبارة العربية وتعلّقاً بالسلامـة اللغويـة مع جنـوح إلى المرونـة والحيويـة في استخدام اللغة العربية. ولا ننسى اهتمام معظمهم بـالمصطلح النقـدي ومحاولـة ترجمتـه أو تشذيبـه ليناسب اللغة العربية.

وكما مر معنا سابقاً فقد شاعت الموضوعية في معظم إنتاجهم، فتنـاولوا محـاسن العمل الأدبي ومساوئه حتى ولو كان العمل الأدبي فلسطينيـاً، فإنهم يتنـاولونـه بلغة مـوضوعيـة غير انفعـالية، ولم نلمس الحماسة لديهم إلا نادراً (د. عبد الرحمن ياغي، نزيه أبو نضال مثلاً).

وقد لاحظنا سعة صدر الناقد الفلسطيني، ورؤيته للنقد عـلى أنه نـوع من الحوار (د. دراج، د. الخطيب، د. عباس) فسيطرت على أكثرهم الروح الديمقراطية أثناء النقد، وقد لمسنا حبهم، في معظم الأحيان، للعمل المنقود، وقد تناولوا مساوىء العمل غالباً بلهجة لبقة هادئة.

وقد تناول عدد من النقاد الفلسطينيين، أحياناً، أعمالاً أدبية واحدة (روايات حليم بركات، غسان كنفاني، جـبرا، أمين شنـار...) إلا أننا لم نجـد تكراراً في الـدراسات بـل يحاول كـل منهم التفرد، لذلك قد نجد لقاء في العموميات وتفرداً في تناول الجزئيات (مثال ذلك دراسـة رواية أمـين شنار «الكابوس» فقد درس صالح أبو أصبع البنـاء الرمـزي فيها، في حـين درس د. أحمد أبـو مطر البناء الدرامي فيها).

وقد لمسنا لدى بعض النقاد الفلسطينيين، أحياناً، سمة خاصة يمكن أن نسميها الخصـوصية الفلسـطينية، إذ نجـدهم يتابعـون أثر النكبـة الفلسطينيـة، في الأدب العربي والحيـاة أيضاً، وربمـا جعلت النكبة الناقد أكثر قدرة على تلمس معـاناة الأديب الفلسـطيني على وجـه الخصوص وتجسيـد إحساسه المبرح بالنفي وتصوير سعيه الدائب، عبر النص الأدبي لتحقيق تكامله النفسي كفلسـطيني أولاً ثم كأديب معاصر (كما فعل جبرا في دراسته توفيق صايغ والكاتب غسان كنفاني).

وكذلك جعلته النكبة أكثر إحساساً بظاهرة الافتراس في الشعر (افتراس القوي للضعيف) كما فعل اليوسف في دراسته للشعر الجاهلي.

وربما جعلته أيضاً شديد الرفض، أكثر من غيره، للهجة الضعف والتشاؤم حين تشيع في الأدب العربي في وقت من الأوقات، وشديد الترحيب بلهجة التفاؤل فيه (د. عباس، د. الخطيب).

ولعل معاناتهم، إثر النكبة، وافتقادهم الوطن، مما دفعهم إلى التركيز في دراستهم للشعر والقصة على ظاهرة المكان (الوطن، الأرض، الطبيعة. . .) وإلى مطالبة الأدباء بتجسيده وإبراز خصوصيته.

وتكاد تكون الدعوة إلى التفرد والخصوصية سمة تشمل أغلب النقاد الفلسطينيين، فهم يرون هذه السمة طريقاً إلى العالمية، التي طالما، شكلت هاجسهم، وقد رأوا أن السبيل إلى ذلك لا يكون إلا بالارتباط بالواقع وبالتراث وبالاستفادة الواعية من التيارات الغربية، وبتجسيد القيم الإنسانية الخالدة التي هي أساس الفن الرفيع، وقد دعا معظمهم إلى السمو الفني بإلحاح ودأب، فهو المؤهل، في نظرهم، لمخاطبة الإنسان في كل مكان وزمان، وبفضله يمكن الوصول بالأدب العربي، وعلى وجه الخصوص أدب القضية الوطنية، إلى أبواب العالمية.

لابد أن ينوه المرء إلى أن معظم النقاد الفلسطينيين قدموا لنا تجربة نقدية ناضجة، تنبض بحس المسؤولية التي يخاطب عبرها القارىء.

وهكذا نجد أن مثل هذه الخصائص المشتركة بين النقاد الفلسطينيين، يمكن أن تجعل من النقد الفلسطيني، باعتقادنا، تياراً متجانساً، رغم تفرق هؤلاء النقاد في أماكن شتى، فقد كانت ظروف الشتات والرغبة في تجاوزها من العوامل الداخلية التي ساهمت في تجانسهم ضمن إطار حركة النقد العربي.

الفصل الثاني

دور النقاد الفلسطينين

في إطار النقد العربي

الفصل الثاني:
دور النقاد الفلسطينيين
في اطار النقد العربي

يشكل النقد الفلسطيني جزءاً هاماً في حركة النقد العربي، وقد ساعدته ظروف الشتات على تناول أدب أقطار عربية مختلفة، ولا ننسى أن بعضهم تنقل فيها سعياً وراء الرزق، وقد جعلتهم النكبة من أكثر الناس حماسة وإيماناً بالقومية العربية، حتى رأيناهم من أبرز النقاد العرب الذين يحاولون التخفيف من ظاهرة الانفصال الثقافي التي تكاد تسود اليوم بين الأقطار العربية.

وقد لاحظنا، على سبيل المثال، إصرار الناقد جبرا على ارتباط الحركة الفكرية في العراق (التي يشكل فيها الأدب والنقد جزءاً هاماً) بمثيلتها في الأقطار العربية الأخرى، إذ «من الصعب، ولعله من الخطأ أيضاً، البحث في الحركة الفكرية في العراق كشيء منفصل عما يجري من نشاط فكري في الأقطار العربية الأخرى، لشدة التجاوب بينها، ولتداخل بعضها في بعض من حيث رجال الفكر كمحركين، والقراء كمستقبلين أو متأثرين. . .»[1]

كما نستطيع أن نعد الناقد إحسان عباس من أكثر النقاد اهتماماً بالأدب العربي على تنوع أقطاره، حتى اننا نجده لا يحصر نفسه في أدب القطر الذي يدرسه، بل يسعى، في أغلب الأحيان، إلى ربطه بأدب الأقطار الأخرى، فهو يرى مثلاً، «أن نقاط الالتقاء والتشابه بين الأدب العربي في

السودان والأدب العربي في سائر البلدان الأخرى أكثر بكثير من نقاط التفرد التي يتوقع لها أن تميز بيئة عن أخرى فمن الجور إذن أن يعمد الباحثون في الشعر السوداني (أو أي شعر في بلد عربي آخر) إلى العناصر المحلية الفارقة وحدها (وهي الأقل كمية وقيمة) في الحكم على ذلك الشعر بالأصالة أو بالتقليد.»[٢]

وحتى النقاد الذين صبوا جل اهتمامهم على أدب قطر عربي واحد نجدهم حريصين على ربطه بأدب الأقطار العربية الأخرى (د. حسام الخطيب، د. فيصل دراج مثلاً)وعلى هذا الأساس استطاع النقد الفلسطيني أن يقدم لنا دراسات مستفيضة لأدب أقطار عربية مختلفة وخاصة في فن القصة.

وحتى في مجال الدراسات النقدية نجد د. هاشم ياغي يهتم بالحركة النقدية في لبنان، كما اهتم بها في فلسطين المحتلة، فرصد تيار المحافظة وبذور التجديد، وسلط الضوء على رواد التجديد فيه (مارون النقاش، أحمد فارس الشدياق، أديب اسحق...)

والحقيقة أننا لا نستطيع أن ننكر وجود نقاد عرب غير اقليميين، ولكن الظروف السيئة للتواصل الثقافي العربي اليوم، أدت بهم في أغلب الأحيان إلى الاهتمام بأدب قطرهم، ورغم ذلك لا نعدم بينهم من يماثل الناقد الفلسطيني في الاهتمام بأدب الأقطار العربية المختلفة (د. غالي شكري، إلياس خوري أحمد محمد عطية...) وكما قلنا سابقاً، فإن ظروف الشتات وتنقل النقاد الفلسطينيين من بلد عربي لآخر سعياً وراء الرزق، هو الذي ساعدهم على تنوع دراساتهم النقدية والتفاتهم إلى أقطار عربية مختلفة.

المنهج

ومما يدل على نظرة النقاد الفلسطينيين الشمولية ورؤيتهم المتكاملة للأدب العربي اعتمادهم المنهج المقارن، هذا المنهج الذي يشكل سمة أساسية في نقدهم، كما لاحظنا، ولعلهم أكثر النقاد العرب التفاتاً لهذا المنهج، وهم لم يكتفوا بالمقارنة بين أدب الأقطار العربية، بل تجاوزوا ذلك إلى المقارنة بين الأدب العربي والأدب الغربي، وقد ساعدتهم ثقافتهم الواسعة في هذين الأدبين، وتمكن معظمهم من اللغة الانكليزية.

والحقيقة أن معظم النقد الفلسطيني قد تميز بمنهجية واضحة، طالما افتقدها النقد العربي فلا نجد ملاحظات عابرة، كتلك التي تسود معظم الإنتاج النقدي، ونرى الأساس في النقد لحكم القيمة بل نجد معالجة موضوعية في معظم الأحيان تنظر للأدب باعتباره نظاماً ذا طبيعة خاصة، أي أنهم يتابعون العمل الأدبي دون إهمال للجوانب الفنية، فلا يعتمدون المضمون أساساً للتقويم النقدي لديهم، وينسون الشكل، كما وجدنا عند بو علي ياسين ونبيل سليمان في كتابهما «الأدب والايديولوجيا في سورية»[٣]

وبوجه عام يمكن القول إن النقاد الفلسطينيين تجنبوا مزالق الحدة والتطرف وأحادية النظرة. إذن نجد النقد الفلسطيني يبتعد عن التقريرية والخطابية الحماسية، ويلتمس الدقة أثناء الدراسة فلا نجد لديه استطراداً أو إغراقاً للعمل النقدي في دراسات نفسية أو اجتماعية أو سياسية، في أغلب الأحيان، وأن كنا قد وجدنا لديهم، إثر النكبة، دعوة ملحة إلى ضرورة أن يتجه الأدب العربي نحو مقتضيات الفكر والحياة في هذا العصر، صحيح أن معظم النقاد العرب قد شاركوهم في هذه الدعوة إلا أننا نعتقد أن النقاد الفلسطينيين أكثر إلحاحاً في دعوتهم هذه..

وهنا لا بد أن نشير إلى دورهم الفعال في سيادة الفكر العلمي في النقد العربي الحديث، فكانوا من أوائل النقاد العرب، باعتقادنا، الذين استفادوا استفادة واعية من المناهج النقدية العلمية التي شاعت في الغرب، ولم نجدهم لاهثين وراء هذه المناهج، أو مولعين بالقوالب الجاهزة شأن بعض النقاد العرب المرتبطين بالتيارات الايديولوجية، فهم غالباً ما يضعون في اعتبارهم مقتضيات الواقع العربي المتخلف، وما يناسب ذوق الإنسان العربي، فهناك مرونة في التعامل مع المنهج المقتبس، وخير دليل على هذا سيطرة المنهج التكاملي على أغلبهم، غير أن هذه السمة لا يتفرد بها النقد الفلسطيني، بل وجدنا هذا السعي لدى بعض النقاد العرب أيضاً (مثل د. غالي شكري...)

وهم من جهة أخرى يؤكدون، ربما أكثر من غيرهم من النقاد العرب، أهمية التراث العربي المشرق في حياتنا اليوم خاصة في بث روح الأصالة في أدبنا ونقدنا، حتى رأينا بعضهم (جبرا) يحاول، أثناء التعريف بجنس أدبي جديد هو فن القصة، أن يأخذ بالاعتبار ضرورة ربطه بجنس عربي قديم هو فن «الحكاية» أو «السيرة»، من أجل تقديم فن عربي أصيل.

كما رأينا بعضهم يستعمل معايير تراثية في نقده مؤكداً على أهميتها ومعاصرتها في آن واحد (د. إحسان عباس، يوسف اليوسف).

وقد أشاع النقاد الفلسطينيون الذين درّسوا وما زالوا، في الجامعات العربية المختلفة (سورية العراق، لبنان، الأردن، الكويت، ليبيا، ..)جواً من الحيوية والواقعية في الدراسات الأكاديمية فساهموا إلى جانب بعض إخوتهم العرب، في ربط الجامعات العربية بالحياة الفكرية الحديثة، وبأحدث المناهج النقدية، دون أن يغفلوا التأكيد على أهمية تراثهم القديم، عاملين بذلك على تحقيق معادلة الأصالة والمعاصرة في حياتنا العربية التي شكل، كما لاحظنا، هؤلاء النقاد ركناً أساسياً من أركانها، سواء في التدريس أم في التأليف أم في الترجمة(٤)

المجال النظري

أما في مجال النقد النظري، فلم نجد ناقداً فلسطينياً قد تفرغ له، كما تفرغ، مثلاً، خلدون الشمعة في سورية، لإيمانهم بدور النقد التطبيقي وفاعليته في حياة الناس، يرقى بأذواقهم،

ويحرّض الكتاب على إبداع أفضل. ولكن مثل هذا القول لا يعني على الإطلاق أن مساهمتهم النظرية ضئيلة فقد لمسنا سابقاً مدى فاعليتهم في هذا المجال، إذ عرفوا القارىء العربي بأجناس أدبية وافدة عليه (فن القصة، فن المسرحية) فكشفوا له معالمها وحدودها، ليعمق فهمه لها فترسخ أسسها في ذهنه وذهن الكاتب والناقد العربي أيضاً.

وقد كان للناقد الفلسطيني (د. الخطيب) دور هام، في رأينا، في تقديم مقترحات مبدئية لنظرية عربية في الأدب، تقوم على الانطلاق من الواقع العربي المعاصر، ومن موقف تراثي محدد، دون أن تنسى الانفتاح على المناخ الأدبي العالمي المعاصر.

ولا شك أن مثل هذا التحديد يعين الأديب والناقد العربي على تلمس طريق الحداثة على أسس نظرية متينة متوازنة، تجمع بين الأصالة والمعاصرة، في حين وجدنا أن الطريق إلى الحداثة يكون لدى الناقد السوري «جلال فاروق الشريف» باستيعاب التقنيات الحديثة وتطوير اللغة العربية وتنظيم الترجمة والتأكيد على ضرورة التفاعل مع حركة الواقع الاجتماعي[٥] دون أن يتطرق إلى ذكر التراث.

ولعل من أهم ميزات تجربة النقد الفلسطيني توازي النظرية والتطبيق لديه فلو نظرنا على سبيل المثال إلى تجربة الشعر الحديث، لوجدناه يأخذ بيده، فيعرف به نظرياً ويفسره ويدافع عنه ويتعرض لأخطائه التطبيقية.

بينما كشفت تجربة الديوان وأبو للو وتجربة مجلة شعر «أن النقد النظري أو الطرح النقدي كان أكثر تقدماً أو جرأة من التطبيق العملي.»[٦]

وهكذا تعامل النقد الفلسطيني من خلال ظاهرة الشعر الحديث نفسها، وفي جملة الشروط المادية التي أنتجتها، ولم نجد إغراقاً في مفاهيم الحداثة الأوروبية.

كما وجدنا أن هناك لقاء بين النقاد الفلسطينيين (جبرا، د. عباس) وبعض النقاد العرب (حسين مروة، إلياس خوري) في فهم الحداثة الشعرية على أنها جزء من حركة نمو عميقة حتمتها طبيعة الحياة الحديثة، بما فيها من نكبات وطنية ومشكلات اجتماعية، وإن كنا نعتقد أن الناقد الفلسطيني كان سباقاً إلى ذلك (د. احسان عباس، مثلاً، تحدث عن الحداثة الشعرية سنة ١٩٥٥)، ولم نجدهم يردون أسباب حدوثها إلى دوافع نفسية فقط، كما فعل د. محمد مصطفى هدارة[٧].

ولذلك لا يستطيع المرء أن يوافق د. يمنى العيد في أن الدراسات العربية «التي تحاول تركيز بعض المفاهيم التي تميز شعرنا الحديث ما زالت على قيمتها، أقرب إلى تقديم الرأي منها إلى البحث الشامل المدقق الذي تستند الاستنتاجات فيه إلى الرصد الكافي من حيث الشمولية والتنويع في اختيار النصوص، وإلى التحليل الممنهج.»[٨]

إذ رأينا أن النقد الفلسطيني، قد تعامل مع الشعر الحديث باعتباره عالماً قائماً بذاته، فنظر إلى

جزئياته أكثر من النظر إلى محيطه في أغلب الأحيان.

وإن كنا قد لمسنا لقاء بين النقد الفلسطيني والنقد العربي في بعض المفاهيم النظرية فهذا أمر طبيعي نظراً لمتحها من مصادر ثقافية واحدة تقريباً (عربية وأجنبية) إلا أن المرء يكاد يحس أن النقد الفلسطيني أكثر إلحاحاً على ربط هذه المفاهيم بقضايا المجتمع وهموم الإنسان، ولو أخذنا على سبيل المثال تعريف «الصدق الفني» لوجدنا أن هناك لقاء بين د. فيصل دراج ود. غالي شكري، فالأول يراه يتحقق حين تمسك الكتابة «بسببية العلاقات الاجتماعية في نزوعها القائم في هذه السببية ذاتها، وحين تفعل ذلك يأخذ المكتوب الفني مصداقية مستمرة ترسم الموجود ولا تكتب المرغوب ويدخل المكتوب التاريخ، أو أن العمل الأدبي لا يدخل التاريخ إلا بسبب معرفته للتاريخ، والتاريخ هو جملة التحولات الكيفية القائمة فعلاً في شرط اجتماعي محدد، إن الصدق الفني ليس أمراً موسمياً أو تكنيكياً، فالتكنيك ملازم لرجل السياسة، والموسمية صفة ملازمة للأديب الذي يستبدل الواقع برغبات رجل السياسة. . إن التركيز على مفهوم الصدق الفني هو تركيز على وظيفة الأدب في إنتاج المعرفة وفي مساعفة الممارسة السياسية الباحثة عن الحرية والتحرر. . .»(٩)

أما د. شكري فيتصور الصدق الفني في العمل الأدبي «على ضوء التماسك الداخلي بين عناصره من ناحية، والتماسك الخارجي بينه وبين المرحلة الحضارية التي يعيشها الإنسان في مكان ما من العالم في ناحية أخرى، ولهذا يحتل الصدق الفني (عنده) مكان العامل الحاسم في تقييم الفن، وهو شيء بعيد عن الصدق الأخلاقي أو الصدق الفوتوغرافي، لأنه يكتشف زيف الشخصية أو افتعال الحدث على ارتباط هذه أو تلك ببقية العناصر المكونة للعمل الفني من جهة وارتباط هذا العمل بالمرحلة الحضارية التي نعيشها من جهة أخرى. وهذا المعيار. . . يلغي المقارنة السطحية بين الفن والواقع إلغاءً تاماً.»(١٠)

فالصدق الفني عند د. شكري لا بد له من ترابط عناصر العمل الأدبي الداخلية والعناصر الخارجية أي المرحلة الحضارية التي دعاها د. دراج بالمعرفة التاريخية الا أن الأخير استفاض في الحديث عنها، وبيّن أن التاريخ هو جملة تحولات كيفية في شرط اجتماعي محدد، ورأى مهمة الصدق الفني في إنتاج المعرفة التي تعين الممارسة السياسية في بحثها عن الحرية والتحرر.

وهكذا لم يطغ الذوق ولا الهوى على المقاييس الموضوعية، إذ تسلح النقد الفلسطيني بالأسس النظرية بغية الاستفادة منها على صعيد النقد التطبيقي، وقد ربطت هذه الأسس الأدب بالحياة دون أن تغفل التأكيد على فنيته، وهذا الأمر لم يتفرد به النقد الفلسطيني، فقد لمسنا مثل هذا التأكيد لدى معظم النقاد العرب ولكننا لاحظنا أن هذا التأكيد ظل على المستوى النظري لديهم، إذ غالباً ما نجد أكثرهم عند التطبيق يهملون الشكل ويغرقون نقدهم في تقصي المضمون ويمكن أن نضرب مثالاً على ذلك الناقد أحمد محمد عطية، فهو في مقدمة كتابه «الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث» يوضح لنا أنه «إذا لم يستكمل العمل الأدبي في شكل فني جيد وممتع دون مباشرة أو

صراخ دعائي ممجوج، فإن صفة العمل الأدبي تسقط عن هذه الأعمال. . . (١١) فإننا نجده عند التطبيق يكاد يهمل الجانب الفني.

والحقيقة أن هذا التناقض قلما نلمسه في النقد الفلسطيني، حتى لدى النقاد الذين يتبنون الفكر الماركسي، إذ نجد لديهم اتزاناً في التعامل مع النص فلا تطغى الشعارات أو الاستطرادات السياسية والاجتماعية والمقاييس المسبقة على القيمة الفنية للنص، وهذا الاتزان كثيراً ما افتقدناه لدى معظم النقاد العرب الماركسيين (جلال فاروق الشريف، نبيل سليمان، بو علي ياسين، محمد كامل الخطيب. . .)

وقد لاحظنا اتفاقاً بين النقد العربي والنقد الفلسطيني في رفض العمل الأدبي الذي يوحي بالسلبية فعلى صعيد الرواية مثلاً نجد موقف د. إحسان عباس من رواية حليم بركات «عودة الطائر إلى البحر» مشابهاً لموقف د. غالي شكري منها. (١٢)

وقد أصبحت اليوم مرونة التعامل مع الالتزام وعدم التشدد فيه ظاهرة عامة في النقد العربي «فالالتزام الشديد الذي كنا نراه لدى أفراد المدرسة الواقعية بالنظرية والذي وصل إلى ذروة تشدده في الخمسينات، وإن بدا واضحاً في نهاية الأربعينات، لم نعد نجده الآن لدى النقاد الواقعيين إذ يبدو أن الواقعية غدت أقرب إلى الاجتهاد الشخصي منها إلى الالتزام بحدود نظرية متكاملة كما كان متوقعاً. »(١٣)

كما لاحظنا محاولة تنقية مفهوم الواقعية ونقد محدودية الرؤية الفنية التي تحيط به في النقد العربي سواء منه النقد الفلسطيني (د. فيصل دراج) أم النقد العربي (محي الدين صبحي.)(١٤) وهناك ناحية يكاد يتفرد بها النقد الفلسطيني، وهي أننا لم نجد ناقداً فلسطينياً واحداً يحبذ ظاهرة الفن للفن، أو يبدأ محبذاً لها ثم يتطور موقفه وينتهي إلى رفضها داعياً إلى النقد الملتزم، كما حصل مع الناقد محمد مندور، ففي كتابه «في الأدب والنقد» يبدو مخطّئاً وجهة نظر الاشتراكيين في ظاهرة «الفن للفن» ومدافعاً عن هذه الظاهرة(١٥)، غير أنه في كتابه «النقد والنقاد المعاصرون» نلمس تطوراً في منهجه من المنهج الجمالي إلى المنهج الاجتماعي (الايديولوجي)(١٦) وربما كان السبب في ذلك أن النكبة الفلسطينية كانت محور وجودهم ومحرك ضمائرهم، بل نجد بعضهم (جبرا، يوسف الخطيب) يرى فيها القوة التي يجب أن تحرك الضمائر كلها في الوطن العربي «وما لم ينطلق الكاتب العربي، عن وعي من أنه هو هذا الإنسان الفلسطيني بالضبط، مهما اختلفت التسميات، وما لم يرسم إرادته أن يكون الإنسان العربي التام، سيظل فاقداً لذاته، وذاكرته هائماً على وجهه في براري الظمأ والسراب والجنون. . . »(١٧)

المجال التطبيقي

ولو نظرنا إلى المجال التطبيقي في الشعر لما وجدنا ناقداً فلسطينياً واحداً يقف من الشعر في

الشعر الحديث موقفاً تقليدياً متزمتاً، أو ينظر، في المقابل، إلى الشعر التراثي بازدراء ويمكننا أن نعد النقد الفلسطيني استمراراً لمدرسة الديوان في التركيز على أهمية الفكر في الشعر العربي الحديث، فمن البديهي أن يتأثروا بمن قبلهم وأن يؤثروا بمن يعاصرهم أو يأتي بعدهم من النقاد، فقد لاحظنا تأثر الناقد اللبناني إلياس خوري في كتابه «دراسات في نقد الشعر» بدراسة د. إحسان عباس عن بدر شاكر السياب، بل نجده يكاد يسطو على بعض أفكار الناقد عباس دون أن يذكر فضله، خاصة حين تحدث عن إيقاع قصيدة «أنشودة المطر»(١٨)

وغالباً ما يلتقي النقد الفلسطيني في تقويمه للأعمال الشعرية المتميزة مع النقد العربي (كتقويم الشعر المقاوم، أو بعض قصائد أدونيس، البياتي. . .) فهنا لا نستطيع أن نقول بتأثر أحدهما بالآخر. ولكن ربما تأثر د. غالي شكري في كتابه «أدب المقاومة» (الذي صدر ١٩٦٩) بكتاب غسان كنفاني أدب المقاومة في فلسطين المحتلة «(الذي صدر ١٩٦٦) إلا أن كتاب د. شكري أكثر اتساعاً إذ لم يقيد نفسه بأدب المقاومة في فلسطين فقط، بل حاول تلمس هذا الجانب في التراث الشعبي، في مصر والجزائر، والأدب الغربي (الفرنسي، السوفيتي، التركي، الفيتنامي، الأميركي)(١٩)

أما في مجال الشعر التراثي، فقد أغنى د. إحسان عباس المكتبة العربية بتحقيقاته القيمة فيه (شعر الخوارج، الشعر الأندلسي. . .) بالإضافة إلى دراساته في الأدب والنقد أيضاً.

وقد وجدنا الناقد يوسف اليوسف يستعين بالمناهج النقدية الحديثة (المنهج الاجتماعي، المنهج النفسي، المنهج الأسطوري. . .) في دراسته للشعر الجاهلي والشعر العذري، حتى يكاد يكون رائداً في هذا المجال، إذ نجده يؤكد وحدة القصيدة الجاهلية استناداً على مقولة اللاشعور، أما الظاهرة الطللية فيراها إسقاطاً لحالة الحرمان ولشعور الافتراس الذي يطغى على الشاعر، في حين يرى هذه الظاهرة عبد الرزاق الخشروم رؤية تقليدية مألوفة» الحديث عن الرسوم له دلالة عميقة، فهذا التفصيل والتدقيق والحديث المطول إنما يعني أن الشاعر يحاول أن يتحد بكل دقيقة من دقائق الماضي، وأن يتصل بكل شيء فيه. . .(٢٠)

والناقد اليوسف يشترك مع غيره من النقاد العرب في ظاهرة الدفاع عن الشعر الجاهلي ضد مهاجميه من المستشرقين والعرب، إلا أنه يتفرد في كونه يستفيد من المناهج النقدية الحديثة في دفاعه هذا، فيكون بذلك أكثر إقناعاً.

لقد رأينا سابقاً ظاهرة تكاد تكون جديدة في النقد العربي الحديث، وهي ظاهرة التفرغ في القصة لنقد فن القصة (د. حسام الخطيب، د. فيصل دراج) بل إن الأخير يكاد يتفرغ لنقد فن الرواية الفلسطينية.

وقد حاول النقاد الفلسطينيون ترسيخ دعائم هذا الفن على المستوى التطبيقي، كما حاولوا ترسيخ دعائمه على المستوى النظري، وقد تابعوا خطوات هذا الفن منذ بداياته وحتى تطوره في الأدب العربي (د. محمد يوسف نجم «القصة في الأدب العربي الحديث» ود. عبد الرحمن ياغي

«الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ».

وقد اهتم النقاد الفلسطينيون بهذا الفن، لأنه بنظرهم أشد الفنون مواءمة لروح العصر ومشكلاته وكانوا شديدي العناية بفن الرواية، فرصدوا معاناة الرواية العربية وجوانب ضعفها ووضحوا طرق نموها وتطورها، فطالبوها بمواكبة التجربة العربية المعاصرة، وضرورة الانطلاق من الواقع لا من الأفكار المجردة والشخصيات المطلقة (د. دراج، جبرا، د. الخطيب) وقد لمسنا لقاء فكرياً وموقفاً واحداً بين د. فيصل دراج والناقد السوري محمد كامل الخطيب، خاصة أثناء دراسة أعمال جبرا الروائية حتى وجدناهما يوجهان له الاتهام نفسه، فشخصيات جبرا في رأي محمد كامل الخطيب «كولونيالية»(٢١)، أما د. دراج فيرى أن أفكار الكاتب «كولونيالية دينية» كما مر معنا سابقاً، وهنا لا نستطيع أن نقول بتأثر أحدهما بالآخر، نظراً لكونهما يتبنيان فكراً واحداً (الفكر الماركسي) ولكننا لاحظنا عناية أكبر بالناحية الفنية لدى الناقد دراج في حين استغرقت الآخر التقويمات الفكرية والأوضاع الطبقية للشخصية.

إذن من الطبيعي أن نجد النقاد العرب يشتركون والنقاد الفلسطينيين في تبني مواقف فكرية تكاد تكون واحدة أثناء نقد القصة (د. غالي شكري، د. عبد الرزاق عيد) فنجد، على سبيل المثال، إلحاحاً على ضرورة أن يعطى العمل الفني بعداً إنسانياً (كما ألح جبرا، د. نجم، د. الخطيب) وهذا يؤدي إلى جذب اهتمام الذين لا يشاركوننا الثياب القومية. (٢٢)

وقد رأينا د. غالي شكري يشاركهم الاهتمام بالجوانب الفنية للعمل الأدبي، كما يشاركهم الترحيب بالأساليب الحديثة، ويرى أن مجتمعنا من الاتساع وتعدد الجوانب «بحيث تعبر عنه الواقعية والتجريدية، وربما الرومانسية والكلاسيكية، في وقت واحد، إن مجتمعنا بالغ التعقيد سواء في مستوياته الحضارية المختلفة، أو في طبيعة الحياة التي يواجهها.»(٢٣) وإن كنا قد لاحظنا وعياً واتزاناً لدى النقاد الفلسطينيين في التعامل مع هذه الأساليب، كما لاحظنا إقبالا كبيراً على الأعمال الواقعية وإعراضاً عن الأعمال الرومنتية السلبية.

وقد تميز النقد الفلسطيني، باعتقادنا، في ملاحظة مسألة هامة في القصة وهي علاقة القارىء بهذا الفن، نظراً لكونه جديداً عليه، حتى اننا نجد د. محمد يوسف نجم يخصص باباً سماه «القصة والقارىء» في كتابه «فن القصة» هذا على المستوى النظري أما على المستوى التطبيقي فهناك إلحاح لدى معظم النقاد الفلسطينيين على ضرورة وصول العمل الفني إلى القارىء.

وقد يبدو لنا الناقد الفلسطيني، أحياناً، أكثر موضوعية في تعامله مع الرواية الفلسطينية من الناقد العربي، فلو قارنا نقد إلياس خوري لرواية اميل حبيبي «سداسية الأيام السته» ونقد د. فيصل دراج للرواية نفسها، لوجدنا د. دراج يقف عند إيجابيات العمل وسلبياته، على حين وجدنا الخوري شديد الحماسة فلا يرى في هذا العمل إلا الجوانب الإيجابية. (٢٤)

ولعل من الجوانب التي تميز بها أيضاً اهتمامه بالشخصية الروائية وإلحاحه على الإيجابية فيها

ومطالبته بالشخصية النموذجية التي يتحد فيها الهم العام بالهم الخاص.

وما يلفت النظر أيضاً اهتمام النقد الفلسطيني باللغة القصصية، فنجده، ربما أكثر من غيره يتابع تطور الاستعمال اللغوي في فن القصة.

اللغة النقدية

انتبه النقد الفلسطيني إلى ناحية هامة وهي ضرورة البساطة في اللغة النقدية، ما أمكن ذلك، لأن الناقد لن يستطيع أن يؤدي دوره في الحياة الثقافية إلا إذا وصل إلى القارىء العربي ولهذا قلما نجد سيادة للغة التنظيرية أو الفلسفية لديهم (لمسنا هذا عند د. دراج، اليوسف أحياناً)

لقد ساهم معظم النقاد الفلسطينيين، إلى جانب غيرهم من النقاد العرب في جعل اللغة العربية أكثر مرونة وأكثر قدرة على التعبير، فلم نجد لديهم تلك اللغة الميكانية التي تحدث عنها الناقد خلدون الشمعة، والتي تجعل «لغة الفكر السياسي تحتل لغة النقد الأدبي.(٢٥)

كما حاول أكثر هؤلاء النقاد تشكيل لغة اصطلاحية خاصة فكانت مساهمتهم في مجال المصطلح النقدي رائدة خاصة في مجال الشعر الحديث، وقد رأينا، سابقاً، كيف دعا د. عباس نازك الملائكة إلى استعمال مصطلح «التوازن» و«البناء العضوي». أما جبرا فقد وجدناه يشرح المصطلحات النقدية الحديثة في المجال ذاته، فيحدد المعنى الدقيق لكل من «شعر التفعيلة» و «الشعر الحر» و«قصيدة النثر» وينبه إلى مواطن الخطأ في استعمالها، بعد أن شاع على لسان كثير ممن عرفوا برواد الحداثة الشعرية، وكذلك بيّن التطور الدلالي الذي خضعت له بعض المصطلحات البلاغية أو الكلمات العادية (التضمين، الرؤيا) فتحولت إلى مصطلح نقدي حديث.

وقد لمسنا سابقاً جهد د. حسام الخطيب في تنقية المصطلح النقدي الشائع، ومحاولة صوغه وفق قواعد اللغة العربية، وعلى سبيل المثال مصطلح «الرومنتية» وقد لاحظنا شيوع هذا المصطلح لدى الجيل الجديد من النقاد في سورية بوجه خاص تأثراً بالدكتور الخطيب.

وبالمقابل لا نستطيع أن ننكر تأثر النقاد الفلسطينيين بجهود النقاد العرب في مجال المصطلح فوجدنا، على سبيل المثال، الناقد جبرا يستعمل مصطلح «الغربلة»(٢٦)، الذي استعمله قبل ذلك ميخائيل نعيمة.

وإذا كنا قد لاحظنا، أحياناً، عدم استقرار المصطلح في النقد الفلسطيني فهذا جزء من عدم استقرار في النقد العربي، يكفي أن النقاد الفلسطينيين من أكثر النقاد العرب إلحاحاً على توحيد المصطلح النقدي العربي، ومن أكثر المساهمين في ترسيخ قواعد كل مصطلح نقدي جديد تقريباً بالشرح وبالصياغة وبالاستعمال.

أزمة النقد

أحس بعض النقاد الفلسطينيين بأزمة النقد العربي اليوم وخاصة (د . عباس ، د . حسام

الخطيب ، يوسف اليوسف) فحددوا معالمها ، وتحدثوا عن أسبابها ، ووضعوا الحلول لتجاوزها .
معالم الازمة :

وقد شاعت أربعة أنماط نقدية في الوطن العربي في رأي د . عباس ، يعتمد النمط الأول على تفكيك الجزئيات وإعادة تركيبها ، الأمر الذي يكشف عن موهبة الناقد .

أما النمط الثاني فهو المراجعات والتعليقات في الصحف اليومية والمجلات ، لبعضها حظ جيد من الموهبة النقدية ، وفي معظمها تسرع أو إيجاز مخل .

والنمط الثالث هو الدراسات الجامعية وهي في الغالب تنظيمية إن أسست على منهج سليم ولكنها غالباً ما تفتقر إلى الخيال الخلاق الذي يتمتع به الناقد .

أما النمط الأخير : فهو النقد الماركسي ، أشد ضروب النقد وضوحاً وغائية ، لكنه كثيراً ما يتغاضى عن رداءة الشكل في سبيل المضمون .(٢٧)

كما لاحظ الناقد اليوسف توجه النقد الأدبي في هذه الأيام « إلى الآلية والتحليلات الناشفة الخالية من الذائقة الجمالية والعاجز عن التقاط الحسن ومعانقته في زمنه الأرجواني الألق ، الأمر الذي لا يجعل النقد يحرم نفسه من أن يصير مقروءاً وحسب بل ويغمط العمل الأدبي كثيراً من حقوقه . . . »(٢٨)

أسباب الأزمة :

إن سبب هذا الانقطاع في رأيه هو الصحافة ، وقبولها نشر كل عمل نقدي تافه ، يطغى عليه المدح أو الذم أو المجاملة الشخصية بالإضافة إلى شيوع الثقافة العربية الرخوة والركود الشامل في الحياة العربية .

أما الخطيب فيربط بين أزمة النقد بالمعنى العام وأزمة النقد الأدبي ويرى أنه ليس من العجيب « أن يكون دور النقد الأدبي ضعيفاً بل العجيب أن يوجد دور للنقد و(حمقى) يرومون سياسته في مجتمع عربي تغيب فيه الحريات الأساسية وتشنق فيه الديمقراطية يومياً وتنعدم فيه تربية الحوار والنقاش والجدل ، ويستبعد فيه كل اتجاه إلى التدقيق والتمحيص والتمييز . . . وهكذا فإن ضعف دور النقد في حياتنا العربية المعاصرة يؤدي إلى ضعف دور النقد الأدبي . . . »(٢٩)
كما يلاحظ الناقد غياب الحوار العلني ، في معظم الاحيان ، قائم على المواجهة بين الناقد والمنقود وقد شاركه في التركيز على ضرورة سيادة الحوار في حياتنا الناقد د. فيصل دراج ، خاصة في كتابه « حوار في علاقات الثقافة والسياسة ».

ومن أسباب هذه الأزمة أيضاً ، برأي د . الخطيب « الانقطاع الكامل بين التراث النقدي القديم وبين النقد الأدبي الحديث ، لأن نقدنا الحديث لا يستند إلى خلفية ، لا قيمية ولا فنية من الماضي فهو يجمع معطيات الحاضر المحلية والخارجية ، ويحاول أن يصنع منها نوعاً من فسيفساء

تشكل مقياساً مترجرجاً يعجز عن تكوين التراكمية اللازمة لمصداقية حقيقية في الظاهرة الأدبية . »(٣٠)

وكذلك تتصل مشكلة النقد في رأيه ، بمشكلة « غياب النموذج القومي والاجتماعي والتربوي والأخلاقي وهذه المشكلة امتداد لمشكلة الاضطراب الأيديولوجي والفكري والأخلاقي في هذه المرحلة من حياة المجتمع العربي ، وهي تمثل الجانب العملي منه . . . (إذ) كيف للنقد الأدبي أن يقيس وأن يقنع وأن يوجه وكل حرف ينشر أو يقال هو موضوع خلاف شديد ، ويمكن الطعن فيه بسهولة إن النقد الأدبي كالإرسال الأدبي والفني ، يحتاج إلى وجود مناخ من التهيئة النفسية لدى المتلقي ولدى المنقود أيضاً . . . »(٣١)

إذن لايمكن فصل النقد الأدبي عن السياق الفكري والأدبي العام ولابد أن تكون أزمته صورة لأزمات متعددة يعاني منها مجتمعنا العربي .

وقد نجد بعض النقاد العرب يحاولون تجاوز هذه الأزمات بوعيهم السياسي والثقافي مستخدمين سلاح الكلمة ، ولكن حين تصبح الكلمة عاجزة عن أن تحرك ، يحس الناقد كما يحس أي مفكر آخر على حد قول د . عباس « أن دوره في المجتمع على مستوى المشاركة الفعلية ، هامشي أو كالهامشي ويكاد النقد من بين جميع صور الفكر أو ميادينه أن يكون أشدها حساسية وأكثرها استشعاراً لهذه الهامشية بحكم تعامله مع التيارات الفكرية الأخرى من ناحية ، ومع الأدب من ناحية أخرى . »(٣٢)

لقد كان الناقد الفلسطيني من أوائل النقاد العرب الذين نبهوا إلى هامشية الفكر في حياتنا وإلى المأساة الثقافية التي نعيشها اليوم ، فبتنا نرى الكتاب الثقافي يفقد مكانه حتى بين جمهوره القليل لأسباب عديدة باتت معروفة وبديهية ، لذلك لن يكون غريباً توقف بعض النقاد الفلسطينيين عن الكتابة النقدية (د . إحسان عباس تفرّغ للتحقيق تقريباً ، يوسف اليوسف انصرف إلى الترجمة جبرا اتجه نحو العمل الإبداعي في مجال الرواية)

حلول الأزمة :

ولعل هذا التوقف عن الممارسة النقدية لايعني هروباً أو يأساً ، إذ نجدهم يتجهون إلى مجالات ذات صلة غير مباشرة بالنقد (الترجمة ، التحقيق ، الإبداع الأدبي) فهذه معالجة لبعض أسباب أزمته ومحاولة للارتقاء به ، وذلك بفتح نوافذه على الأصالة التراثية (التحقيق) والمعاصرة (عن طريق ترجمة أحدث ما قدمته الثقافة الغربية) ، ولاشك أن من سبل الارتقاء به تقديم إبداع أدبي متميز كما فعل جبرا ، حتى بات يحتل موقعاً روائياً متميزاً في حياتنا العربية ، إذ لابد أن يثير الإنتاج الفني المتقدم جواً نقدياً متميزاً .

ومما يجدر ذكره أن تحديد أسباب أزمة النقد جزء من حلها ، في رأينا ، وقد وجدنا هؤلاء النقاد أثناء تحديدهم لهذه الأسباب ، يؤكدون ضرورة التوهج الفكري والإبداع الأدبي ، لكي

يكون لدينا نقد متألق ، وأن هناك علاقة متينة بين هـذه العناصر الثـلاثة ، لـذلك نجـدهم اهتموا بـالعلوم الحديثـة (علم النفس ، علم الاجتماع ، الانـتربولـوجيا . . .) كـما اهتمـوا بـالتيـارات الفكرية والنقدية الحديثة والتراث ، كل ذلك من أجل تقديم فكر نقدي ناضج يحمل سمات أصيلة ومعاصرة معاً .

وكذلك اهتموا بشروط الفن العظيم (وخاصة في فن الشعر والقصة) ، لأن ذلك يؤدي إلى نقد عظيم . ثم نـظروا إلى الفعاليـة النقديـة ذاتها ، فنجـد اليوسف يـدعو إلى تـطعيمها بـالذائقة الجمالية ، لكي لا يغـرق النقد بـالآلية والتحليـلات الجافـة ، كما رأى أنـه لا يجب التضحية بـالقيم الجمالية على مذبح التاريخ والسياسة ، الأمر الذي يؤدي لا محالة إلى انحطاط الأدب والنقد معاً(٣٣)

وقد برزت النواحي الجمالية أثناء نقد الشعر والقصة لدى معظم النقاد الفلسطينيين (جبرا ، د . عباس ، د . حسام الخطيب ، يوسف اليوسف . . .)

وكان نقدهم التطبيقي وما يتسم به من بساطـة ، في أغلب الأحيان ، صـورة من صور حـل أزمة النقد بشكل عملي ، إذ نجـدهم يحاولـون بذلـك تجاوز الهـوة التي تفصل بينهم وبـين القارىء العربي (المحدود الثقافة في معظم الأحيان) ، بل نجد د . إحسان عباس يصرح في مقـدمة كتـابه « اتجاهات في الشعر العربي المعاصر » ومقدمـة كتابـه « فن الشعر » بـأنه لجـأ إلى بساطـة العرض في سبيل الوصول إلى أكبر عدد ممكن من القراء لتعميق مستواهم الثقافي وردم الهوة بينهم وبين الفعالية النقدية .

وقد وجدنـا بعض الكتب النظريـة في النقد ، التي غـالباً مـا تتسم بالصعـوبة تحقق انتشـاراً واسعاً بين القراء ، نظراً لاعتمادها البساطة لا التبسيط المسف (مثال ذلك كتاب « فن القصة » د . محمد يوسف نجم ، طبـع خمس طبعات خـلال عشر سنوات تقـريباً من منتصف الخمسينـات حتى ١٩٦٦ .)

إن هذه البساطة في العرض لا تعني أبداً سطحية الناقـد أو إيثاره السهـولة لأن تبسيط الأمـور النظرية في النقد ، باعتقادنا ، ليس أمراً سهلاً .

إذن بـرغم الظروف المثبـطة التي تحيط بالنـاقد العـربي ، فقـد حـاول النقـد الفلسـطيني أن يسهم ، إلى جـانب جهود عـربية شقيقـة ، في رفع سـوية النقـد العربي بكـافة جهـوده (النـظريـة والتـطبيقية) وبكـافة المجـالات (التـأليف النقـدي ، التـدريس ، التـرجمـة ، الإبـداع الأدبي ، الصحافة) .

وهكذا أعطى النقـد الفلسطيني بعض الفعـالية للنقـد في مجتمعنا العـربي ، فأشـاع جواً من الحداثة والالتزام والأصالة ، وخلق تياراً متـطوراً متحرراً شـديد الإخـلاص لقضية الأدب العـربي وشديد الارتباط بالاحتياجات الروحية والهموم الفكرية لمجتمعنا العربي الحديث ، وظل دائماً الابن البار للثقافة العربية التي اغتذى من نسغها وتفيأ ظلها وقدم لها بالمقابل كل جديد ونافع وجميل .

الخاتمة

انطلق النقاد الفلسطينيون ، إثر النكبة كحواريي المسيح يبشرون ، وحس المأساة يملؤهم بقيم التجديد والحداثة ، دائبين على هز الضمائر المتراخية ، وإيقاظ النفوس من سباتها مساندين كل أدب يعمل على بعث الإنسان العربي من رماد الفجيعة والذل ، فيرقى بعقله وروحه معاً ، ليتحدى ظروفه وذله .

إذن جسدت حركة النقد الفلسطيني سواء أكانت نظرية أم تطبيقية ، طموح النقاد في تجاوز مأساتهم الوطنية ، فرأت في النقد عملية دفع وإنماء وتربية للذوق الذي يتقبل الجديد ، لا عملية تحطيم وكبت (د . إحسان عباس ، د . فيصل دراج . . .) فهو فعالية فكرية تقوم على الحوار لتجعل الأدب أكثر فاعلية في حياتنا ، فيسهم في تغييرها نحو الأفضل .

كما اهتمت بوظيفة الأدب فحددت طبيعته ووظيفته ، وركزت على الجوانب الإنسانية فيه ، مبينة أنه شكل فني ، نسيجه ، قبل كل شيء اللغة .

ورصدت عملية الإبداع في الشعر والقصة ، وكان جبرا خير من رصدها لكونه مبدعاً ، فأكد أن الإبداع هو التفرد والابتعاد عن المبتذل ، وأن التأمل وحده لايكفي ، لابد للفنان من الغوص في أعماق الحياة والتجربة فيها ، فكان الفنان الحقيقي في رأيه ، من يبدع بفضل رموزه وكناياته أشكالاً جديدة . وقد ألحت هذه الحركة على الفن المتفوق (يوسف اليوسف ، جبرا) فعرفت به وحددت طرقه وعوائقه ليصل أدبنا إلى العالمية .

واهتمت أيضاً بنظرية الأجناس الأدبية ، فوقفت عند ماهية الشعر (د . عباس ، جبرا ، اليوسف) وأكدت ضرورة لقاء الجانب الفكري فيه بالجانب الروحي ، وكذلك قامت بتعريف الشعر الحديث وفرقت بينه وبين الشعر التقليدي .

وفي مجال القصة أكدت أنها فن أوربي (جبرا ، د . نجم . . .) لهذا عنت بتحديد سمات هذا الفن وعناصره ، وألحت على ضرورة تناوله للواقع العربي ، وعلى استفادته من التجارب التراثية (ألف ليلة وليلة ، فن السيرة . . .) وابتعاده عن التقليد الغربي (جبرا) كذلك رصدت معاناة الرواية العربية (د . دراج ، جبرا) فحددت المفاهيم الخاطئة التي ما زالت تحيط بها .

لكننا لم نجدها تهتم بفن المسرحية اهتمامها بالشعر أو القصة ، نستطيع أن نستثني جبرا ، د . محمد يوسف نجم ، د . عبد الرحمن ياغي .

غير أنها قامت بمهمة التعريف بالاتجاهات الأدبية خير قيام (د . حسام الخطيب ، د . احسان عباس ، د . كامل السوافيري ، د . محمود السمرة) وقد وقفت عند الاتجاه الكلاسي ، الرومنتي ، الرمزي الواقعي ، الوجودي . . . إلا أن الاتجاه الواقعي نال جلّ اهتمامها وحماستها ، فلم نجدها تكتفي بتعريف أنواعه وإنما رصدت انعكاساته في العالم العربي ، فبينت المفاهيم

المغلوطة التي تحيط به مؤكدة أهمية الشكل الفني المتقن فيه .

وقد اتسم موقفها من الاتجاهات الأدبية الحديثة كالسريالية والوجودية بالاتزان ، فرفضت المبالغة في الأخذ من عالم اللاشعور ، كما رفضت مشاعر الغربة والضياع والقلق واليأس لكونها لاتلائم أدباً يخاطب مجتمعاً . متخلفاً ، لذلك شغلتها قضية التزام الأديب بقضايا مجتمعه (د . دراج ، د . الخطيب ، د . عباس ، جبرا . . .) دون أن تطغى عليها الشعارات ، أو الانشغال بالمضمون وإهمال الشكل ، ولهذا نلمس اهتمامها بإعادة النظر في مفهوم الالتزام في الأدب (خاصة د . دراج) من أجل الارتقاء به فنياً .

وقد لمسنا على المستوى التطبيقي التزامها ، إذ واكبت الشعر المقاوم منذ انطلاقته فلفتت الأنظار إلى أهميته ، وبينت ريادته للشعر العربي إثر نكسة حزيران ، وألقت الضوء على أهم موضوعاته وأساليبه ومواطن اختلافه مع الشعر العربي المعاصر ومواطن لقائه (غسان كنفاني ، يوسف اليوسف ، يوسف الخطيب . . .) واستطاعت تلمس مراحل صعوده ومراحل هبوطه ، مبينة أسباب ذلك كله دون أن تقف حماستها للشعر المقاوم عائقاً أمام الكشف عن مواطن ضعفه (يوسف اليوسف) .

وفي مجال القصة ، اقترن التعريف بهذا الفن بالتأكيد على ضرورة التزامه (د . نجم ، جبرا) وقد رأت هذه الحركة في الرواية الفلسطينية خير مثال على الرواية الملتزمة ليس لكونها تعبيراً عن قضية الوطن والإنسان فقط ، وإنما لكونها مجددة في مجال الشكل .

وكذلك شغلتها قضية الحداثة ، فسعت إلى توطيد أركانها (جبرا، د. عباس، د. الخطيب) مؤكدة ضرورة الحداثة الفكرية أولاً، وضرورة الاتزان والوعي في التعامل مع الحداثة الأوربية، فانتقت ما يناسب مجتمعها، ونبذت كل ما يعرقل تطوره.

وقد رعت الشعر العربي الحديث منذ نعومة أظفاره (جبرا، د. عباس) ولم تكتف بالدفاع عنه بل وضحت له أخطاءه وعيوبه ووضعت الحلول لتجاوزها.

وكذلك تناولت الأساليب الحديثة في فن القصة تناولاً واعياً، فرفضت الاقتباس أو التقليد للأساليب الغربية الحديثة.

وقد رأت أن الحداثة تعني وعياً للحاضر والمستقبل والماضي، أي لقاءً متوازناً بين الأزمنة، فشددت على ضرورة اتصال المجددين بتراثهم مع الإضافة إليه، ومن أجل الاستفادة من التراث دعت إلى إحيائه وإبراز وجهه الناصع وهذا دليل غيرتها عليه ودفاعها عنه، فساهمت، إلى جانب جهود عربية أخرى، برد أيدي العابثين به من المستشرقين والعرب (د. عباس، اليوسف).

وقد رأينا الناقد جبرا مهتماً ببيان أثر التراث العربي وخاصة «ألف ليلة وليلة» في فن القصة الغربية، أما د. إحسان عباس فقد بدا مهتماً بالتراث النقدي العربي في حين تبنى اليوسف بعض المعايير النقدية التراثية ورأى فيها معايير عالمية.

وبذلك وقفت هذه الحركة النقدية من التراث وقفة موضوعية، فلم تكتف بتمجيد الماضي والدفاع عنه بل مجست بالحاضر وآلامه، فكان الماضي رديفاً للحاضر لإبراز الهوية العربية وتأكيد الانتماء إليها لتستطيع الجذور الحضارية العربية مدّ الإنسان العربي بقوة يواجه بها واقعه المظلم، فيصنع مستقبله المضيء.

وفي مجال التطبيق برزت عنايتهم بالشعر القديم (اليوسف، د. عباس) رغم كونهم من دعاة الحداثة الشعرية وذلك من أجل بناء الحداثة على أسس متينة، ورغم كونهم أصحاب قضية لم نجدهم يؤثرون في نقدهم المضمون على الشكل، حتى بدا اهتمامهم بالتوازن بين الشكل والمضمون واضحاً. وبدت هذه الحركة متحمسة لفن القصة، حتى وجدنا بعض نقادها يتفرغ لهذا الفن (د. الخطيب، د. دراج) وهذه ظاهرة جديدة، باعتقادنا، في النقد العربي.

وقد وجهت جلّ اهتمامها للقصة الواقعية، أما الرومنتية، فلم نجدها تقف إلا عند أعمال تتسم بالرومنتية الإيجابية (د. هاشم ياغي، د. أحمد أبو مطر...)، كما أنها لم تنتبه للأعمال المغرقة في الرمزية وإنما توقفت عند «الرمزية الموضوعية» أو «الرمزية الواقعية» أي التي يتوازى فيها الرمز والواقع (صالح أبو أصبع، د. أبو مطر).

وقد لاحظنا اهتمامها الكبير بفن الرواية (د. دراج، جبرا، د. الخطيب) ربما لكونها أكثر الفنون قدرة على تجسيد معاناة الإنسان وفهم ظروف مجتمعه، وتصوير صراع الأفكار والأهواء فيه، وقد اهتمت أيضاً بتاريخ فن القصة (د. محمد يوسف نجم، د. عبد الرحمن ياغي) وكذلك نجد هذين الناقدين قد اهتما بتاريخ فن المسرحية، ولكننا لم نجد ناقداً مسرحياً متخصصاً كما لم نجد نقداً مسرحياً إلا نادراً.

وفي مجال المنهج نجد هذه الحركة قد اعتمدت النقد المنهجي البعيد قدر الإمكان عن النقد الانطباعي ومع أن معظم نقادها قد درّسوا في الجامعات العربية، فإننا لم نجد لديهم نقداً أكاديمياً قائماً على المقاييس السلفية الصارمة، بل استطاعوا أن يشيعوا فيها جواً من الحيوية والواقعية، فساهموا إلى جانب بعض إخوتهم العرب في ربط الجامعات العربية بالحياة الحديثة، وبأحدث المناهج دون أن يغفلوا تراثهم القديم، كما ساهموا في ربط الأدب بهموم المجتمع، فأولوا الجانب الفكري في الأدب كل عناية ممكنة، لذلك لم نجد في هذه الحركة نقاداً شكليين، لأن المنطلق الأول والأخير لديها هو النص الأدبي نفسه، فاهتمت بعناصره لا بحياة كاتبه ونفسيته، فالنص هو الذي يفرض على الناقد المنهج أو المناهج النقدية المناسبة تقريباً، لهذا استفادت من المناهج النقدية كلها، (المنهج الاجتماعي، المنهج الجمالي، المنهج النفسي...) وإن كان المنهج الذي يكاد يشكل القاسم المشترك فيها هو المنهج الاجتماعي، والسمة المشتركة لدى نقادها هي السعي الدائب نحو التكاملية في النقد.

ولم نلمس فيها تناقضاً بين النظرية والتطبيق (د. عباس من أبرز النقاد الذين تآلف لديهم

النظرية والتطبيق) كما لمسنا فيها اتساع الجانب التطبيقي لإيمانها بفاعلية النقد ودوره في مساعدة القارىء والكاتب على السواء، من أجل الارتقاء بالعمل الأدبي، لذلك برز لديها المنهج المقارن (د. عباس، جبرا، د. الخطيب، اليوسف) وهو ليس نوعاً من المفاضلة السريعة، بل نجد فيه التعليل النقدي والنظرة العميقة الشاملة ومما ساعدها على ذلك الثقافة الواسعة لنقادها التي تجمع بين الأعمال التراثية والأعمال الحديثة العربية والغربية منها في معظم الأحيان.

ومن أهم سماتها النقدية الدقة والموضوعية وسعة الأفق واللهجة الهادئة (د. عباس، جبرا د. دراج، د. الخطيب. . .).

أما اللغة النقدية فقد كانت بسيطة ودقيقة برز فيها الجهد في المصطلح النقدي (د. عباس، جبرا، . . .) ومحاولة ترجمته وتشذيبه ليناسب اللغة العربية (د. الخطيب) وقد رسخت أركان كل مصطلح نقدي جديد بالترجمة والتفسير والاستعمال.

ويمكن للمرء أن يلمس شيئاً من الخصوصية في هذه الحركة، نظراً للمعاناة الخاصة، فوجدناها تتابع أثر النكبة في الأدب، ومعاناة الأديب الفلسطيني خاصة وتجسيد إحساسه المبرح بالنفي والافتراس، عبر النص الأدبي، وتصوير سعيه الدائب نحو تحقيق تكامله النفسي كفلسطيني أولاًثم كأديب معاصر (جبرا في دراسته لمسرح غسان كنفاني) ولعل افتقاد الوطن وراء تركيز الدراسات النقدية الفلسطينية على المكان، والإلحاح على تجسيده وإبراز خصوصيته (د. دراج، جبرا) مما يمنح العمل الأدبي، إلى جانب عوامل أخرى، فردية، ويجعله ينطق ببيئته، ويعبر عن واقعه وتراثه، وبذلك حددوا الطريق إلى العالمية، التي كانت هاجساً لهذه الحركة، إذ دعت إلى التعبير عن محليتنا وما يميزنا عن العالم الغربي، دون نسيان للقيم الإنسانية الخالدة كل ذلك من أجل الوصول إلى القارىء العالمي، وهذا لا يعني إهمالها القارىء العربي، فقد لاحظنا اهتمامها به وإلحاحها على وصول العمل الأدبي إليه (د. نجم، د. الخطيب، نزيه أبو نضال).

وقد رأينا أن هذه الخصائص المشتركة بين النقاد الفلسطينيين تجعل من النقد الفلسطيني تياراً متجانساً، رغم ظروف الشتات وآلام النكبة، بل كانت هذه الظروف والرغبة في تجاوزها من العوامل الداخلية التي أدت إلى تجانسهم.

لهذا كله تميزت حركة النقد الفلسطيني بدور فعال في حركة النقد العربي الحديث، ولاسيما أن منطلقها كان قومياً، إذ اهتمت بدراسة الأدب العربي في مختلف أقطاره (د. عباس، د. نجم، د. عبد الرحمن ياغي) مساهمة في تخفيف ظاهرة الانفصال الثقافي بين هذه الأقطار.

وقد كان لها جهد واضح في لفت الأنظار إلى الأزمة التي يعيشها النقد العربي اليوم (د. عباس، د. الخطيب، اليوسف)، ورأت فيها أزمة للفكر والثقافة العربية، فدعت إلى تجاوز هذه الأزمة عن طريق الحوار، والابتعاد عن الآلية في النقد، وركزت على ضرورة الذائقة الجمالية فيه وعلى أهمية البساطة لردم الهوة بين النقد والقارىء العربي.

وبذلك حاولت هذه الحركة أن تسهم، إلى جانب جهود عربية شقيقة، في رفع سوية النقد بكافة جهودها، حتى استطاعت أن تخلق تياراً تقدمياً في عالمنا العربي يعتمد الأصالة والمعاصرة معاً فكانت بذلك فرعاً هاماً من فروع النقد العربي الحديث.

ومن هنا ليس غريباً أن يعجب الانسان بهذه الحركة التي اتخذت العلم والثقافة والوعي سلاحاً تواجه به ظروف النكبة والشتات، فكان نقدها جزءاً من ممارستها النضالية، ومن محاولتها الارتقاء بمجتمعها، من أجل المساهمة في تغيير هذه الظروف التي أدت إلى الهزائم المتكررة، ومن أجل بناء الإنسان العربي، فكره وذوقه وروحه، ليتمكن من تجاوز ضعفه، لهذا رأينا نقادها من رواد التغيير الواعي في مجتمعنا العربي الذين ربطوا ربطاً محكماً بين تجديد الحياة وتجديد الفن على أسس متينة، قد تستفيد من التيارات الغربية المعاصرة باتزان ووعي بعد أن تستند على الثقافة العربية الأصيلة.

وهكذا يمكننا أن نعد هذه الحركة خير من دافع عن قيم الحداثة والأصالة، وإن مثل هذا الدفاع لا بد أن يكون، في رأينا، شكلاً من أشكال الدفاع عن روح الأمة ووجودها الثقافي.

حواشي الباب الثالث:

الخصائص المشتركة لدى النقاد الفلسطينيين ودورهم في اطار النقد العربي

الفصل الأول: الخصائص المشتركة لدى النقاد الفلسطينيين

(١) كما صرح لنا د. احسان عباس أثناء مقابلة شخصية في تاريخ ١٩٨٥/٧/٣١ .

الخصائص المشتركة في مجال النظرية

(١) جبرا: الحرية والطوفان، ص ١٥٣ .

(٢) د. عباس: من الذي سرق النار؟ ص ٣١١ .

(٣) صدر هذا الكتاب عن دار ابن خلدون، بيروت، ط (١)، ١٩٧٤ .

(٤) قاموا بترجمة أو مراجعة كثير من الكتب النقدية والأدبية الهامة، وخاصة عن الانكليزية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

١ ـ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة د. احسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨ .

٢ ـ ت. س. اليوت الشاعر الناقد: ف. أ. ماثيسن، ترجمة د. احسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٥ .

أما د. عبد الرحمن ياغي فقد ترجم: المسرحية الامريكية الحديثة، أنجر، بيروت، ١٩٦١، ت. س. اليوت: دوائر، بيروت، ١٩٦١ ، مقالات في النقد: تيت، بيروت، ١٩٦٢ .

وربما كان جبرا أكثرهم غزارة في الترجمة، وقد ذكرنا سابقاً مسرحيات شكسبير التي ترجمها:

١ ـ قصص من الأدب الانكليزي، بغداد، ١٩٥٥ .

٢ ـ أدونيس (من الغصن الذهبي) لجيمز فريزر، بيروت، ١٩٥٧ .

٣ ـ الأديب وصناعته لعشرة نقاد، بيروت، ١٩٦٢ .

٤ ـ آفاق الفن: لالكسندر اليوت، بيروت، ١٩٦٣ .

٥ ـ الصخب والعنف: لوليم فوكنر، بيروت، ١٩٦٣ .

٦ ـ ألبير كامو: لجرمين بري، بيروت، ١٩٦٧ .

٧ ـ الحياة في الدراما: لاريك بنتلي، بيروت، ١٩٦٨ .

٨ ـ الأسطورة والرمز لخمسة عشر ناقداً، بغداد، ١٩٧٣ .

٩ ـ قلعة آكسل، لادموند ولسون، بغداد، ١٩٧٦ .

أما د. حسام الخطيب فقد ترجم:

١ ـ عصارة الأيام، لسمرست موم، دمشق، ١٩٦٣ .

٢ ـ النقد الأدبي، تاريخ موجز، كلينث بروكس ووليام ويمزات، دمشق، ١٩٧٧ .

٣ ـ في انتظار غودوت، ساموبل بيكت، دمشق، ١٩٦٨ .

وراجع :

٤ ـ نظرية الأدب : أوستين وارين، رينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢ .

(٥) جلال فاروق الشريف: ان الأدب كان مسؤولاً، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨ ، ص ٥٠ ـ ٥٣ باختصار .

(٦) الياس خوري : دراسات في نقد الشعر، ص ٢٠١ .

(٧) راجع كتابه : «مقالات في النقد الأدبي» ص ٨٨ ـ ٨٩ .

(٨) د. يمنى العيد : في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ١ ، ١٩٨٣، ص ٩٣ .

(٩) د. دراج : حوار في علاقات الثقافة والسياسة، ص ١٠٦ ـ ١٠٧ .

(١٠) د. غالي شكري : أزمة الجنس في القصة العربية، منشورات دار الآفاق العربية الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٨ ، ص ٢٧٥ .

(١١) أحمد محمد عطية : الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، دار الكتاب، طرابلس، ط ١ ، ١٩٧٤ ، ص ١٩٨ .

(١٢) د. غالي شكري : العنقاء الجديدة، صراع الأجيال في الأدب المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٧ ، ص ٢٣٦ .

(١٣) حنا عبود: المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، دمشق، ط ١، ١٩٧٨ ، ص ٢٤٤ .

(١٤) راجع أزمة الواقعية في واقع الأدب العربي في كتاب محي الدين صبحي «دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي» المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١١ ـ ٣٦ .

(١٥) محمد مندور : في الأدب والنقد ص ١٢٤ ـ ١٢٥ .

(١٦) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون ، مطبعة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، بدون تاريخ ، ص ٢٢٣ .

(١٧) يوسف الخطيب: مقدمة ديوان الوطن المحتل، ص ٢٣ .

(١٨) راجع الياس خوري: «دراسات في نقد الشعر» ، ص ٣١ ، كما راجع «بدر شاكر السياب» د. عباس ، ص ٢٠٧ـ٢١٢ .

(١٩) د. غالي شكري : أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٣١٧ـ٣٥١ .

(٢٠) عبد الرزاق الخشروم: الغربة في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٢ ، ص ٢٤٤ .

(٢١) محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع ط ١ ، ص ٤٠ .

(٢٢) د. شكري: أدب المقاومة، ص ٨ ـ ٩ .

(٢٣) د. شكري: العنقاء الجديدة ، ص ١٥٥ .

(٢٤) الياس خوري : تجربة البحث عن أفق ، منظمة التحرير الفلسطينية ، مركز الأبحاث ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٥٨ .

(٢٥) خلدون الشمعة : المنهج والمصطلح ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٩ ، ص ٣٢ .

(٢٦) جبرا: الرحلة الثامنة ، ص ١٠١ .

(٢٧) د. عباس: من الذي سرق النار، ص ٢٩ بتصرف.

(٢٨) اليوسف: ما الشعر العظيم، ص ١٥-١٦.

(٢٩) د. الخطيب: «أزمة النقد عند حائط المبكى» مجلة الموقف الأدبي، ع ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ك ٢، شباط، آذار، ١٩٨٣، ص ١١.

(٣٠) د. الخطيب: مجلة المجلة (السعودية)، ع ٢٩٧، ١٦/١٠/١٩٨٥، ص ٩٢.

(٣١) د. الخطيب: مجلة الموقف الأدبي، ع ١٤١، ١٤٢، ١٤٣، ص ١٤-١٥.

(٣٢) د. عباس: من الذي سرق النار؟ ص ٢٣.

(٣٣) راجع من أجل التفصيل حوار يوسف اليوسف مع إبراهيم الجرادي في مجلة «الموقف الأدبي»، ع ١٣١.

المصادر والمراجع

أ - المصادر

١ - أبو اصبع صالح: فلسطين في الرواية العربية، مركز الأبحاث، بيروت، ط(١)،١٩٧٥ .

٢ - أبو مطر. أحمد: الرواية في الأدب الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط(١)، ١٩٨٠

٣ - أبو نضال نزيه:

١ - جدل الشعر،والثورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط(١)، ١٩٧٩

٢ - أدب السجون، دار الحداثة، بيروت، ط(١)، ١٩٨٠

٤ - بيدس خليل: مسارح الأذهان (المقدمة) اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، الأمانة العامة، بيروت، ط(٢)،١٩٨١

٥ - جبرا ابراهيم جبرا:

١ - الحرية والطوفان،)دراسات نقدية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط(٢)، ١٩٧٩ (ط،١ ١٩٦٠)

٢ - الرحلة الثامنة (دراسات نقدية)المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط(٢)، ١٩٧٩(ط١٩٦٧،١)

٣ - النار والجوهر (دراسات في الشعر) دار القدس، بيروت، ط(١)، ١٩٧٥

٤ - ينابيع الرؤيا (دراسات نقدية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط،١ ١٩٧٨

٥ - مقدمات مسرحيات.شكسبير التي ترجمها جبرا:

١ - هملت: دار القدس، بيروت، ط،٤ ١٩٧٤ (ط،١ ١٩٦٠)

٢ - عطيل: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط،٢ ١٩٨٠ (ط١)، ١٩٧٨

٣ - كريولانس: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط،٢ ،١٩٨١ (ط١) ١٩٧٨

٤ - مكبث: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط،٢ ،١٩٨٠(ط،١ ١٩٧٨)

٥ - العاصفة: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط،٢ ١٩٨١ (ط،١ ١٩٧٨)

٦ - الحسيني د.اسحق موسى:

١ - المدخل إلى الأدب العربي، معهد الدراسات العربية العالية، ط،١ ١٩٦٣

٢ - النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٨

٧ - الخالدي روحي:

تاريخ الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوغو، تقديم حسام الخطيب، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين والفلسطينيين، الأمانة العامة، ط،٤ ،١٩٨٢ (ط،١ ١٩٨٤)

٨ - الخطيب د.حسام:

١ - محاضرات في تطور الأدب الأوربي، مطبعة طربين، دمشق، ط،٢ ،١٩٧٥)ط،١ ١٩٧٢)

٢ - سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، المكتب العربي لتنسيق الترجمة، دمشق، ط،٣ ١٩٨٠ (ط،١ ١٩٧٣)

٣ ـ أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٣،
٤ ـ ملامح في الأدب والثقافة واللغة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧
٥ ـ القدس دمشق القدس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠
٦ ـ القصة القصيرة في سورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢
٧ ـ روايات تحت المجهر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ط١، ١٩٨٣
٨ ـ جوانب من الأدب والنقد في الغرب، مطبعة الإنشاء، دمشق ط١، ١٩٨٣

٩ ـ الخطيب يوسف:

ديوان الوطن المحتل (المقدمة) دار فلسطين، دمشق، ط١، ١٩٦٨

١٠ ـ خلف علي حسين (اعداد)

ابو سلمى زيتونة فلسطين، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، بدون تاريخ

١١ ـ دراج د. فيصل، أبو نضال نزيه، حيدر حيدر، خوري الياس:

الثقافة والديمقراطية، الإتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينين، بيروت، ط١، ١٩٨١

دراج د. فيصل: حوار في علاقات الثقافة والسياسة، منظمة التحرير الفلسطينية، دار الجليل، دمشق، ط١، ١٩٨٤

١٢ ـ زهد عبد الحليم عبد اللطيف:

حركة النقد الأدبي الفلسطيني في فلسطين المحتلة بعد الخامس من حزيران، رسالة دكتوراة (مخطوطة) بإشراف د. اسعد علي، جامعة القديس يوسف، بيروت، ١٩٧٦

١٣ ـ السكاكيني خليل:

مطالعات في اللغة والأدب، مطبعة مدرسة الأيتام الإسلامية بالقدس، ١٩٢٥

١٤ ـ السمرة د. محمود:

١ ـ مقالات في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر والطباعة، بيروت، ١٩٥٩
٢ ـ القاضي الجرجاني الأديب الناقد، المكتب التجاري، بيروت، ط١، ١٩٦٢
٣ ـ في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر والطباعة، بيروت، ط١، ١٩٧٤

١٥ ـ السواحري خليل:

زمن الاحتلال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩

١٦ ـ السوافيري د. كامل:

١ ـ الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين، مكتبة النهضة، القاهرة، ط١، ١٩٦٤
٢ ـ الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٣
٣ ـ الأدب العربي المعاصر في فلسطين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩

١٧ ـ صالح فخري:

القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة، اتحاد الكتاب والصحفيين، فرع لبنان، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٢

١٨ ـ عباس د. احسان:

١ ـ فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٥٩ (ط١، ١٩٥٥)

٢ ـ فن السيرة، دار الثقافة، بيروت، ط،٤ ١٩٧٨ (ط ١ ، ١٩٥٦).

٣ ـ العرب في صقيلية، دار المعارف في مصر، ط،١ ١٩٥٩

٤ ـ شعر الخوارج (جمع وتقديم) دار الثقافة، بيروت، ط،٣ ١٩٧٤ (ط،١ ١٩٦٤)

٥ ـ بدر شاكر السياب، دار الثقافة،بيروت، ط،٢ ١٩٧٢، (ط،١ ١٩٦٩)

٦ ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب منذ القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، ط،٢ ١٩٧٨،)ط،١ ١٩٧١)

٧ ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، ع،٢ الكويت، ١٩٧٨

٨ ـ من الذي سرق النار (جمع وتقديم د. وداد القاضي) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط،١ ١٩٨٠

١٩ ـ القاسم د. أفنان:

غسان كنفاني البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٨

٢٠ ـ الكرمي أحمد شاكر:

مختارات من آثاره (جمع وتقديم عبد الكريم الكرمي) وزارة الثقافة والإرشاد القومي، نشر وتوزيع مكتبة الأطلس، دمشق، بدون تاريخ

٢١ ـ كنفاني غسان:

الدراسات الأدبية، المجلد الرابع، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، دار الطليعة، بيروت، ط،١ ١٩٧٧

٢٢ ـ ماضي شكري عزيز:

١ ـ انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات العربية والنشر، بيروت، ط،١ ١٩٧٨

٢ ـ أثر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية في سورية، رسالة دكتوراة (مخطوطة) بإشراف د. سهير القلماوى، جامعة القاهرة، ١٩٨٠

٢٣ ـ مصطفى خالد علي:

الشعر الفلسطيني الحديث، منشورات وزارة الثقافة العراقية، بغداد ١٩٧٨

٢٤ ـ نجم د. محمد يوسف:

١ ـ فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط،٥ ١٩٦٦ (ط،١ ١٩٥٥)

٢ ـ القصة في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط ،٣ ١٩٦٦ (ط ،١ ١٩٥٢)

٣ ـ المسرح العربي (دراسات ونصوص)دار الثقافة، بيروت، ط،١ ١٩٦٤

٤ ـ المسرحية في الأدب العربي دار الثقافة، بيروت، ط،٢ ١٩٦٧ (ط،١ ١٩٥٦)

٢٥ ـ ياغي د.عبد الرحمن:

١ ـ حياة الأدب الفلسطيني من أول النهضة حتى النكبة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط،٢ ١٩٨١ (ط،١ ١٩٦٨)

٢ ـ شعر الارض المحتلة في الستينات، شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع،الكويت، ط،٢ ١٩٨٢)ط،١ ١٩٦٩)

٣ ـ رأي في المقامات، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٦٩

٤ ـ الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٧٢

٥ ـ في الجهود المسرحية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط١، ١٩٨٠

٦ ـ مع غسان كنفاني وجهوده الروائية، معهد البحوث والدراسات العربية، بغداد، ط١، ١٩٨٠

٧ ـ في الأدب الفلسطيني الحديث قبل النكبة وبعدها، شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، الكويت، ط١، ١٩٨٣

٨ ـ في النقد النظري، نحو حركة نقد أدبي راسخة، دار الفارابي بيروت، الدار العربية للنشر والتوزيع ـ عمان، ط١، ١٩٨٤

٩ ـ بنية القصيدة في شعرنا نازك الملائكة، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، بدون تاريخ.

٢٦ ـ ياغي د. هاشم:

١ ـ القصة القصيرة في فلسطين والأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١(ط١، ١٩٦٦)

٢ ـ النقد الأدبي الحديث في لبنان (ج١، ج٢) دار المعارف في مصر، القاهرة، ١٩٦٨

٣ ـ حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ط١، ١٩٧٣

٢٧ ـ اليوسف يوسف:

١ ـ مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق ـ بيروت، ديوان المطبوعات الجامعية ـ الجزائر، ط٢، ١٩٨٠ (ط١، ١٩٧٥)

٢ ـ بحوث في المعلقات، وزارة الثقافة، ط١، ١٩٧٨

٣ ـ الغزل العذري، دراسات في الحب المقموع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٧٨

٤ ـ الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٠

٥ ـ ما الشعر العظيم؟ اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨١

٦ ـ رعشة المأساة، دار المنارات، عمان، ط١، ١٩٨٥

المصادر باللغة الأجنبية:

1 – La religion et le siecle dans l,over de Najibe Mahfuz,These de doctorat de 111, presentee par Mahmoud Mouaide. Sous la direction M me le professeur Nada Tomich universite de Sorbonne nouvelle, Paris, 1978
2– Le Patrimoine culturele Palestinien, ouvrage Prepar Par Maher Al– Charif, editions le Sycomore. Ouvrage Publi avec la collaboration de L,Unesco, 1980

ب ـ المراجع:

١ ـ الأشتر د. عبد الكريم: معالم في النقد الأدبي الحديث، منشورات دار الشرق، بيروت، ط١، ١٩٧٤
٢ ـ ابراهيم د. زكريا: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، ط١، ١٩٧٦
٣ ـ أرنولد ماثيو: مقالات في النقد، ت: علي جمال الدين، مراجعة د. لويس مرقص، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦
٤ ـ أمين أحمد: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٤، ١٩٦٧
٥ ـ بلبل فرحان: المسرح العربي في مواجهة الحياة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٤
٦ ـ تيغيم بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، ج٢، ت: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨١
٧ ـ جبرا ابراهيم جبرا:

١ ـ عرق وقصص أخرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط٢، ١٩٧٤
٢ ـ السفينة: دار النهار للنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٠
٣ ـ البحث عن وليد مسعود: دار الآداب، ط١، ١٩٧٨

٤ ـ حسين د. طه: مع المتنبي، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٣٦
٥ ـ الجرجاني علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، شرح وتحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم علي محمد البجاوى، دار القلم، بيروت، بدون تاريخ
١٠ ـ الخشروم، عبد الرزاق: الغربة في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢
١١ ـ خليل ابراهيم: في النقد والأدب، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، مطبعة الكاتب العربي دمشق، ١٩٨٠
١٢ ـ خوري الياس:

١ ـ دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٧٩
٢ ـ تجربة البحث عن أفق، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٧٤

١٣ ـ الخطيب محمد كامل: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨١
١٤ ـ الخطيب جلال الدين محمد عبد الرزاق القزويني: التلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط٢، ١٩٣٢
١٥ ـ سلام د. محمد زغلول: دراسات في القصة العربية، منشأة المعارف بالاسكندرية، بدون تاريخ
١٦ ـ سليمان نبيل، ياسين بوعلي: الأدب والإيديولوجيا، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٧٤
١٧ ـ سليمان نبيل: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣
١٨ ـ الشايب أحمد: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط ٨، ١٩٧٣
١٩ ـ الشريف جلال فاروق: إن الأدب كان مسؤولاً، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٧٨
٢٠ ـ شكري د. غالي:

١ ـ أزمة الجنس في القصة العربية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٧٧
٢ ـ العنقاء الجديدة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩
٣ ـ أدب المقاومة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩
٤ ـ معنى المأساة في الرواية العربية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠

٢١ ـ الشمعة خلدون:
١ ـ النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧
٢ ـ المنهج والمصطلح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩
٢٢ ـ صايغ روز ماري: الفلاحون الفلسطينيون من الاقتلاع إلى الثورة،ت: خالد عايد، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، بيروت، ١٩٨٠
٢٣ ـ صبحي محي الدين:
١ ـ دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٠
٢ ـ احسان عباس والنقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣
٢٤ ـ صدقي نجاتي: الشيوعي المليونير، دار الكاتب العربي،بيروت، ١٩٦٣
٢٥ ـ صليبا جميل: محاضرات في الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام، معهد الدراسات العربية العالية، ط ١، ١٩٥٨
٢٦ ـ عبود حنا: المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط ١، ١٩٧٨
٢٧ ـ عطية أحمد محمد: الإلتزام والثورة في الأدب العربي، دار العودة، بيروت، دار الكتاب، طرابلس، ط ١، ١٩٧٤
٢٨ ـ علي د.أسعد: فن الحياة فن الكتابة، مطابع مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٧٧
٢٩ ـ عمارة محمد: نظرة جديدة إلى التراث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروث، ط ١، ١٩٧٩
٣٠ ـ العيد د. يمنى: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ١، ١٩٨٣
٣١ ـ فضل صلاح: نظرية البنائية في النقد العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٥
٣٢ ـ فيشر أرنست: ضرورة الفن، ت: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، بدون تاريخ
٣٣ ـ كنفاني غسان: المجلد الأول (الروايات) ـ دار الطليعة، بيروت، ط ١،١٩٧٢
المجلد الثاني (القصة القصيرة)دار الطليعة، بيروت، ط ١،١٩٧٣
٣٤ ـ كوت يان: شكسبير معاصرنا، ت: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠
٣٥ ـ مروة د. حسين: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٦٥
٣٦ ـ مندور د. محمد:
١ ـ في الأدب والنقد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة بالفجالة،القاهرة، ط ٣، ١٩٥٦
٢ ـ النقد والنقاد المعاصرون، مطبعة نهضة مصر بالفجالة: القاهرة، بدون تاريخ
٣٧ ـ هدارة محمد مصطفى: مقالات في النقد الأدبي، دار القلم، بيروت، ١٩٦٤
٣٨ ـ هوغراهام: مقالة في النقد، ت:محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعية، مطبعة جامعة دمشق، ط ١، ١٩٧٣
٣٩ ـ وارين أوستن ـ رينيه ويليك، نظرية الأدب، ت: محي الدين صبحي، مراجعة د.حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢

جـ الدوريات :

المجلات :	العدد :	الشهر :	السنة :
ـ مجلة الحرية (فلسطينية ، بيروت)	٩٠٠	٢٩ ك ١	١٩٧٩
	٩٥٢	١٨ شباط	١٩٨٠
ـ مجلة جيش الشعب (سورية)	١٢٦٧	ت ١	١٩٧٦
ـ مجلة شؤون فلسطينية (فلسطينية ، بيروت)	٨٩	نيسان	١٩٧٩
	٩٥	ت ١	١٩٧٩
	١٠٨	ت ٢	١٩٨٠
	١٢٠	ت ٢	١٩٨١
ـ مجلة الطريق (لبنانية)	٦	ك ١	١٩٧٩
مجلة العربي (كويتية)	٣٠٨	تموز	١٩٨٤
	٣١٥	شباط	١٩٨٥
ـ قضايا عربية(لبنانية)	ع (سنة ، ٦)	ك ٢	١٩٧٨
ـ مجلة الكاتب الفلسطيني (فلسطينية ، بيروت)	١	شباط	١٩٧٨
	٢	ك ٢	١٩٨١
	١	شباط	١٩٨١
ـ مجلة المجلة (السعودية)	٢	نيسان	١٩٨١
ـ مجلة المعرفة (سورية)	٣	شتاء (فصلية)	١٩٨٥
	٢٩٧	ربيع	١٩٦٦
	٥٣	صيف	١٩٦٦
	٥٦	١٦ ت ١	١٩٧٦
	١٦٨	تموز	١٩٧٩
	٢١٨	ت ١	١٩٨٣
	٢٦٢	شباط	١٩٨٤
	٢٦٣	ت ١	١٩٨٤
	٢٦٤	ك ١	١٩٧٦
ـ مجلة الموقف الأدبي (سورية)	٥٩ ـ ٦٠	ك٢	١٩٨٠
	١٠٦	شباط	١٩٨١
	١٢١	أيار	١٩٨١
	١٢٩ ـ ١٣٠	ت٢ / شباط	١٩٨٢
	١٣١	آذار	١٩٨٤
	١٥٣ ـ ١٥٤	ك٢ / شباط	١٩٨٤
	١٨١ ـ ١٨٢ ـ ١٨٣	أيار ، حزيران ، تموز	١٩٧٦
ـ الموقف العربي (لبنانية)	٢٢٦	١٧ / ١١ / شباط	١٩٨٥
ـ الهدف (فلسطينية ، بيروت)	٢١٤	١٣ / تموز	١٩٧٢
	٤٨٠	١ / ك ١	١٩٧٦
	٧٩٨	٢٣ / ك ١	١٩٨٥
	٨٠٣	٣ / شباط	١٩٨٦

مجلة الوحدة (باريس)	٨	أيار	١٩٨٥
= الصحف :			
ـ البعث (سورية)	٦٧٥١	١١ / تموز	١٩٨٥
	٦٨٦٥	١٥ / أيلول	١٩٨٥
ـ التعميم (فلسطينية ، دمشق)	٩٥	٤ / ت ١	١٩٨٤
ـ اللواء (أردنية)	٢٩٨٤	١١ / آذار	١٩٧٩

الفهرس

النقد الأدبي الفلسطيني

في الشتات

يسعى هذا الكتاب إلى رص الجهود الفلسطينية في حقل النقد الأدبي في الشتات، محاولاً في حدود معينة، الجمع بين التوثيق المجتهد والتحليل الاجتماعي والكشف عن الخصائص الأدبية في المقاربات النقدية الفلسطينية المختلفة.

أي أن كتاب الدكتورة حمود يقرأ الموضوع الأدبي والمعايير اللصيقة به في قراءته لكل ناقد فلسطيني فيما يميزه عن سواه.

ولعل هذا الكتاب هو من المحاولات الجادة الأولى في ميدان توثيق المساهمات النقدية التي مارسها النقاد الفلسطينيون في الشتات وهذا ما يجعله جديراً بالقراءة.

الناشر



مؤسسة عيبال للدراسات والنشر
IBAL Publishing institution LTD